POLSKA SZTUKA LUDOWA



R 1 ROK VIII 1954

AŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

Na okładce:

Malowanka ścienna. Malowała Janina Sikorzanka. Chotyzie (pow. starachowicki).

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Dr Mieczysław Gładysz, Mgr Stanisław Hiż *(zastępca redaktora naczelnego)*, Mgr Aleksander Jackowski *(redaktor naczelny)*, Dr Ksawery Piwocki, Dr Roman Reinfuss, Mgr Jan Sadownik, Mgr Marian Sobieski, Mgr Barbara Suchodolska *(redaktor techniczny)*, Mgr Aleksander Wojciechowski.

Adiustacja i korekta: Jerzy Bokiewicz.

REDAKCJA i ADMINISTRACJA PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI
WARSZAWA, DŁUGA 26

NOTICE

THIS VOLUME IS INCOMPLETE

THE FOLLOWING ISSUES ARE NOT AVAILABLE:

v. 8 no. 2&3 v. 9 no. 2

POLSKA SZTUKA LUDOWA

DWUMIESIĘCZNIK WYDAWANY PRZEZ PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

TREŚĆ:

ROK 1954 STYCZEŃ–LUTY NR 1

PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI



Ryc. 1. Strój ludowy stał się dziś własnością ogólnonarodową, jest ważnym czynnikiem masowych manifestacji politycznych i kulturalnych. (Defilada młodzieży kurpiowskiej w dniu 22 lipca 1953 r. w Warszawie)

WSPÓŁCZESNE ZAGADNIENIE STROJU LUDOWEGO*

STANISŁAW PIOTROWSKI

W miarę jak rewolucja kulturalna zatacza coraz większe kręgi, jak upowszechnienie kultury staje się jakościowo coraz wyższe, a zasięgiem swego oddziaływania obejmuje coraz szersze masy ludowe miast i wsi, rosną również wymogi jakościowe w stosunku do tego ruchu.

W parze z szerokim rozwojem amatorskiego ruchu artystycznego wyłania się wiele pytań, coraz bardziej szczegółowych, wymagających coraz dokładniejszego wyjaśnienia. Tego rodzaju zapotrzebowanie jest zjawiskiem dodatnim, mówiącym o stałym pogłębianiu pracy, o stałym marszu naprzód; wypływa ono ze zdrowych tendencji wypełniania luk i stałego wyjaśniania wszelkich wątpliwości i niejasności.

Ruch amatorski coraz szerzej sięga do postępowych treści kultury narodowej i kultury ludowej, zarówno w zakresie folkloru, jak i sztuki. Wiąże teraźniejszość z bogatym dorobkiem poprzednich pokoleń zapewniając ciągłość rozwoju kultury, aby — opierając się o ten dorobek — tym mocniej uwypuklić współczesność, wnieść istotny wkład do nowej kultury narodu socjalistycznego.

Zagadnienie narodowej formy wyrazu artystycznego staje się sprawą pierwszorzędnej wagi. Głęboka, porywająca treść ideologiczna, jaką żyje nasze społeczeństwo, wymaga harmonijnej jedności ze środkami, jakie ją wyrażają. Realizacja tych zadań wymaga ciągłego precyzowania poszczególnych elementów, decydujących o właściwym poziomie działalności praktycznej. Stawia wiele pytań i domaga się jasnej odpowiedzi. Pytania te są rzędu zasadniczego, jak również pomocniczego, dodatkowego — doniosłość ich wszystkich jest jednak oczywista. Nie na wszystkie jeszcze pytania, nawet te niezasadnicze — możemy znaleźć dostatecznie umotywowaną, jasną odpowiedź.

Jednym z takich pytań, do końca nie wyjaśnionych, jest zagadnienie stroju ludowego, stroju, który w naszych czasach odgrywa dość dużą rolę środka wyrazu politycznego i artystycznego. Zagadnienie to nie jest sprawą tylko amatorskich zespołów artystycznych, śpiewaczych, tanecznych, kapelowych, ale również i zawodowych. Jest sprawą manifestacji masowych, politycznych, jest sprawą właściwego nawiązania do tradycji kultury ludowej (ryc. 1). Stroje ludowe nie są dziś wyłącznością wsi, zespołów chłopskich, a stały się własnością ogólnonarodową. W równym stopniu korzystają z nich zespoły robotnicze i chłopskie, jak amatorskie i zawodowe. W strojach tych biorą udział zespoły artystyczne w manifestacjach lub obchodach ogólnonarodowych, zarówno na wsi, jak i w mieście. Młodzieżowe zespoły w strojach ludowych biorą udział w manifestacjach 1-majowych, w Święcie Odrodzenia, w obchodach dożynkowych i innych. Barwne, radosne korowody przeciągają ulicami Warszawy, jak i innych miast i miasteczek, osad i wsi. Właśnie stroje ludowe manifestacjom tym w niemałym stopniu nadają narodową formę. Nie ma bodaj że w kraju sceny zawodowej i amatorskiej, na której nie byłoby żadnego występu w strojach ludowych.[1]

Zagadnienie strojów ludowych jest sprawą ważną ze względu na funkcję, jaką dziś spełniają. Przemyślenie tego zagadnienia stało się konieczne między innymi i dlatego, że przy tego rodzaju akcji masowej

* Artykuł niniejszy stanowi fragment większej całości, która ma się ukazać w wydaniu książkowym nakładem Ludowej Spółdzielni Wydawniczej.

[1] Roman Reinfuss: Aktualne zagadnienia ludowej plastyki. „Polska Sztuka Ludowa" nr 2/1953, s. 84—86.



2.

wkradła się tandeta i szkodliwa dowolność. W tej sytuacji sprawa strojów przestała być zagadnieniem marginesowym, a domaga się całościowego przemyślenia, właściwego ustawienia i konsekwentnej realizacji (ryc. 8).

Na odcinku amatorskim potrzeba taka jest bardzo paląca.

Wielu działaczy kulturalnych od dawna podejmowało już próbę dyskusji na ten temat. Jedni z łezką, że giną stroje noszone codziennie, że należy je za wszelką cenę ratować. Inni mieli raczej stosunek krytyczny do tego zagadnienia.

Należy pamiętać, że dawna funkcja użytkowa stroju już w zasadzie zaginęła i nie ma w tym nic złego ani alarmującego. Natomiast strój ludowy odrodził się obecnie w formie kostiumu uroczystego, widowiskowego. Wydaje się zatem, że powszechność tych strojów w zespołach artystycznych mówi raczej o ich renesansie, przy jednoczesnej zmianie ich roli funkcjonalnej.

Niemniej wydaje się, że zagadnienie jeszcze nie zostało w całości spopularyzowane i wyjaśnione. Próby te mają charakter dyskusyjny, wymagają przemyślenia przez tych wszystkich, którzy bezpośrednio swoją pracą czy działalnością stykają się z tym problemem.

Aby zagadnienie to było jaśniejsze, musimy spojrzeć na nie również z punktu widzenia historycznego.

W różnych epokach, w różnych okresach czasu różnie ubierali się ludzie, różne nosili stroje. Inaczej ubierała się szlachta, inaczej mieszczaństwo, inaczej chłopi, chociaż w łonie samej szlachty, zależnie od jej zamożności, występowały różne grupy — od magnatów do szaraczków włącznie. To dawało również różny wyraz w stroju. Różność ta dyktowana była odmiennymi warunkami polityczno-ekonomicznymi i kulturalnymi, była wyrazem ustroju stanowego. Szlachta, jako klasa rządząca i bardziej oświecona (choć już w XVI w. spotykamy mieszczan i chłopów wykształconych), coraz bardziej ujarzmiała i podporządkowywała sobie stany niższe, a mając na swych usługach naukę i oświatę, korzystając ze zdobyczy kulturalnych i cywilizacyjnych innych narodów — zdobywała bezwzględną przewagę w ówczesnym państwie polskim.

W różnych okresach różne było nasilenie obcych wpływów. Kontakty z kulturami innych narodów, rozwijający się stale handel, ustalenie się jego szlaków, przywóz towarów — w konsekwencji wpływały i na kształtowanie się strojów szlachty, bogatego mieszczaństwa, a później wszystkich warstw społecznych w mieście, a stopniowo i na wsi — przede wszystkim u najbogatszych.

W okresie Odrodzenia dwory, magnateria, bogate mieszczaństwo ubierało się na modłę włoską, w okresie Oświecenia — na modłę francuską.

Niezależnie od tych wpływów kosmopolitycznych w strojach klasy rządzącej, wykształcił się również strój szlachecki polski, sarmacki, zróżnicowany klasowo, mający w sobie najróżniejsze elementy zapożyczone od sąsiadów, ale przetopione w jednolitą całość. Wyrazem tego jest na przykład kontusz z zarzuconymi, luźnymi rękawami.

Niezależnie od funkcji użytkowej odzieży (chronienie ciała przed dotkliwymi warunkami atmosferycznymi) już od najwcześniejszych czasów widoczny jest i drugi aspekt, który nazwać możemy estetycznym. Człowiek ozdabiał swe okrycie, zmieniał jego krój, nadawał mu coraz ładniejsze linie. W tym wypowiadały się jego potrzeby estetyczne, poczucie piękna, wyrażone własnymi środkami. Na przestrzeni dziejów

Ryc. 2. Tyle radości, wdzięku i entuzjazmu! Szkoda, że „pepegi" psują ogólne wrażenie. (Fragment defilady 1-Majowej w 1952 r.).
fot. C.A F. — Kondracki.



Ryc. 3. Brak dbałości o szczegóły stroju („spodnie" i buty!) powoduje, że całość robi wrażenie niepoważne. (Zespół z woj. krakowskiego — 1952 r.)
fot. C.A.F. — Zdz. Wdowiński.

3.

obserwuje się stałą troskę o coraz wygodniejszy i piękniejszy, o bardziej użyteczny i estetyczny ubiór.

W społeczeństwie antagonistycznym o strukturze klasowej wieś i biedota miejska wyeksploatowana ekonomicznie, wyzyskiwana i uciskana, nie mając dostępu do wymiany towarowej, z jakiej korzystała szlachta i bogate mieszczaństwo, prawie wszystkie potrzeby zaspokajała we własnym zakresie.

Tak zwane sukno „kramne", sprzedawane na targach lub przez domokrążców, pochodzące z importu zagranicznego, a później i z własnych manufaktur, zaczynając od w. XVIII w nieznacznym tylko stopniu przedostawało się na wieś. Nabywać je mogli jedynie najbogatsi. Nie stanowiło ono dominanty, choć już w XVI wieku znane były adamaszki i brokaty nie tylko przy szlakach handlowych i w miastach, lecz także na wsi, a kobiety wiejskie już coraz częściej szyły spódnice z materiałów kupnych. Rzecz jasna, że spódnice te tworzyły część składową stroju ludowego.

Przy stałym ubożeniu wsi przez zwiększanie ucisku pańszczyźnianego w XVII i XVIII wieku, przez podnoszenie dziesięciny, przez rozbudowę instytucji księżo-pańskiej karczmy dla chłopów, proces nędzy chłopskiej jeszcze bardziej się pogłębił. Staszic daje wstrząsający opis nędzy chłopskiej w początkach XIX wieku [2].

W takich warunkach wieś zdana była jedynie na zaspokajanie swych potrzeb w ramach własnych możliwości wytwórczych.

Produkowano surowce, jak skóra, wełna, len. Produkty te szły do magazynów, stanowiąc dochód pana świeckiego, jak i duchownego. Jednakże resztki tej produkcji surowcowej, często ukrywanej przed zachłannością eksploatatorów, pozostawały w łonie samej wsi. Potrzeby życia stworzyły warsztaty rzemieślnicze, chałupnicze, które część wyprodukowanych surowców przerabiały na nici, tkaniny wełniane i lniane lub mieszane lniano-wełniane oraz na kożuchy. Przez długie wieki udoskonalono rzemiosło tradycyjne, udoskonalana technika tkacka pozwalała na dopracowywanie się coraz lepszych i piękniejszych tkanin, które były wyrazem smaku estetycznego, wyrazem poczucia piękna mieszkańców danego terenu, regionu. Zatem tkaniny ludowe — niezależnie od ich funkcji usługowej — wyrażają poczucie estetyczne, poczucie piękna plastycznego ludu polskiego, wykształcone na drodze rozwojowej przez wiele pokoleń.

Rzemieślnicy wiejscy i miejscy z własnych surowców sporządzali stroje, stale je upiększając i przyozdabiając, zachowując jednak ciągłość elementów zasadniczych, które nadawały swoisty charakter, będący odbiciem wytworzonego smaku danego regionu. Ten stale uzupełniany, rozwojowy charakter stroju ludowego jest poważnym momentem w naszym rozumowaniu. Stroje ludowe nie były zakrzepłym, statycznym mundurem, a stale uzupełnianym, ozdabianym strojem, a więc różnym w różnych okresach.

Tej zasady nie może naruszyć okoliczność, że w okresie feudalizmu panowie feudalni, zarówno duchowni, jak i świeccy, którzy zgodni byli w metodach bezwzględnego wyciskania jak największych zysków z poddanych, mieli pewien wpływ na kształtowanie się stroju ludowego. Nie jest rzeczą jedynie przypadku, że Księżacy mają krój płaszcza przypominający sutannę. Chodziło przecież o to, żeby na jarmarkach czy odpustach rozróżniać swoich chłopów od poddanych innych panów.

Ale czy dziś winien się nasz stosunek do tych strojów kształtować negatywnie, jako do czegoś, co zostało narzucone przez siły wrogie ludowi?

---

[2] Stanisław Staszic: Wybór pism. Warszawa 1952, s. 82.



Ryc. 4. Przykład dobrego zastosowania ubioru chłopskiego w sztuce teatralnej. (H. Auderska. Zbiegowie. Teatr Ateneum, Warszawa 1953 r.). fot. C.O.P.A. — A. F. Kaczkowski.

Wydaje się, że nie. Taka wpływologia mogłaby nas doprowadzić do błędnych wniosków. Jest rzeczą bezsprzeczną, że stroje te wykonywał lud, że je uważa za swoje, że je zmieniał, uzupełniał, że one się stały jego wartością i są niewątpliwie strojami ludowymi.

Warunki ekonomiczno-polityczne i smak estetyczny ludu wpływały na kształtowanie się, rozwój i ciągłą zmianę stroju ludowego. Inne stroje nosił (w sensie odrębności elementów, a nie charakteru ogólnego) chłop bogaty, a inne — biedny, inne panna, a inne mężatka, inne kawaler, a inne żonaty. Wygląd, barwność, ozdobność stroju, jakość materiału do niego użytego — zależne były od zamożności właściciela, jak również od tego, co się wiąże z zamożnością — czy lepszy, droższy, czy też tańszy robił je rzemieślnik.

Sprawa ta tak się przedstawiała w Szamotułach:

„Jeszcze pod koniec XIX wieku i w początkach XX strój ludowy stanowił rodzaj legitymacji społecznej, informującej o wieku posiadacza, jego stanie cywilnym, pochodzeniu socjalnym, stanie zamożności. Przykładem może być sukienna, czerwona »jaka« która odróżniała ubiór bogatych chłopów od średniaków, ubierających się w »marynusowe jaki«, uszyte z cienkiego, tańszego materiału czerwonego, zdobnego w czarny deseń o motywach roślinnych. Najbiedniejsi (a szczególnie parobcy) nosili zielone »jaki«." [3]

[3] Adam Glapa: Strój szamotulski. Atlas Polskich Strojów Ludowych 1951, s. 5—6.

Należy również pamiętać, że inne były stroje od święta, a inne do roboty. Ten sam wzgląd ekonomiczny dyktował również praktyczny stosunek do stroju. Stroje uważane dziś za ludowe opierają się o wzory z grubsza określone w czasie, miejscu i środowisku. To znaczy — odpowiadają na pytanie, kiedy i gdzie je noszono. W większości wzory te wytworzone zostały w XIX wieku, choć swą tradycją sięgają daleko w przeszłość.

Zasada ta nie odnosi się do tych regionów, które do dni dzisiejszych zachowały ciągłość w stroju ludowym, gdzie ta tradycja jest żywa. Natomiast tam, gdzie trzeba je odgrzebywać z zapomnienia, zlokalizowanie w czasie i przestrzeni jest sprawą ważną.

O życiu strojów ludowych w dawnych jego funkcjach zadecydował przemysł tekstylny, który wytworami swoimi — stopniowo ograniczając produkcję chałupniczą — w konsekwencji prawie całkowicie ją zastąpił. Pokazanie się na rynku materiałów i gotowych ubrań fabrycznych, wygodniejszych w noszeniu, a przede wszystkim tańszych, dostępniejszych dla masowego odbiorcy, zadecydowało o dalszych losach stroju ludowego w dawnej jego funkcji.

Nowa funkcja, jaką stopniowo uzyskiwał, była funkcją świąteczno-widowiskową. W tej nowej funkcji stroju ludowego przemysł — dając coraz większą różnorodność materiałów tekstylnych i zdobniczych — przyczynił się do pewnego odświeżenia i poszerzenia w niektórych regionach możliwości kompozycyjnych strojów ludowych. Bezsprzecznie, tak jak w każdej dziedzinie życia, i na tym odcinku obserwuje się rozwój, harmonijną zmienność, utrzymaną w zasadniczym charakterze.

Bardziej szare i monotonne były niektóre stroje XVIII wieku. Ale są i przykłady odwrotne. W niektórych regionach barwność i ozdobność zmalała w drugiej połowie wieku XIX. Sprawę tę należy zatem traktować indywidualnie dla każdego typu stroju ludowego.

Tak opisuje stroje chłopskie noszone w XVIII w. J. Kitowicz (1728—1804):

„Ile zapamiętam chłopski strój, co do kroju był ten sam, który jest dzisiaj. Każda jednak prowincja, a niemal każde województwo miało swój krój osobliwy.

Krakowski chłop nosił suknię szarą, wełnianą, sznurkiem włóczkowym koło szyi i po bokach z kutasikami różnego koloru bramowaną, i kołnierz u sukni potężny wiszący, całe plecy okrywający, pas rzemienny gwoździkami żółtymi nabijany, im więcej rządków guzików mający, tym droższy, na sprzączkę stalową albo mosiężną zapinany. Przy prawym boku do pasa przyprawione na rzemieniu kółka płaskie mosiężne, 2, 3 i więcej, do 5 i 6, dla ozdoby i wygody, ponieważ zwykli byli do tych niektórych kółek przywiązywać nóż, szydło, końce do biczów lub jakie rzemyki smagłe. Koszula gruba do roboty, cieńsza do kościoła, na spodnie parciane wypuszczana, nad kolano krótka, czapka czerwona wysoka z czarnym baranem, wąskim, latem słomiany kapelusz. Laska drewniana krzemieńcem nasadzona, który krzemień zasadzali za korę drzewa na pniu stojącego, gdy już dobrze wrósł krzemień w drzewo, dopiero spuszczali



Ryc. 5. Przykład, jak nie powinno wyglądać przedstawienie amatorskie (Zespół Z.M.P. ze wsi Kiszkowo 1950 r.). fot. C.A.F. — St. Dąbrowiecki.

i laski robili. Takiegoż kroju sukni majętniejsi używali, z sukna kramnego granatowego koloru, szamerowanej sznurkiem odmiennym z kutasami włóczkowymi różnego koloru po bokach i około szyi, ale w tej sukni nie dawali kołnierza na plecach wiszącego, używanego tylko do siermięgów, przydawszy do sukni guzików cynowych, wiszących rzędem od kołnierza do pasa."

Kitowicz nie wspomina nic o pawich piórach, ale wyraźnie podkreśla zależność stroju od zamożności, jak również sprawę użytkowości nawet ozdobników u pasa. Dziś ten wzgląd użytkowy, funkcjonalny już zaginął. Kółka pozostały jako ozdobniki. A dalej u Kitowicza czytamy:

„Mazowiecki chłop stroił się w siermięgę szarą lub białą z łapkami czerwonymi lub zielonymi, czasem sznurkiem obwiedzioną, czasem bez sznurka, w koszulę grubą do roboty za spodnie schowaną. Spodnie do roboty zimą i latem parciane, do kościoła granatowe sukienne. Używali także **majętniejsi do kościoła żupanów z sukna kramnego,** najwięcej granatowych, najmniej zielonych, do których przydawali wyłogi czarne aksamitne, otwarte jak u kontuszów, i po dwa guzy cynowe. Pas czerwony lub w paski żółto z czerwonym tkany, taśmową robotą w kilkoro obstający, na nogach do kościoła but, latem przy robocie bosa noga. Czapka na głowie różnego koloru niska, grubo pakułami słana, z baranem szerokim, pospolicie czarnym, w ręku kij gruby, dębczak albo świdłak. Mazurowie latem używali kapeluszów prostych wełnianych białych albo szarych, rozpuszczanych, albo słomianych." [4]

Opis Kitowicza stwierdza, że w końcu XVIII wieku stroje ludowe były noszone powszechnie, że każdy z regionów posiadał własną odrębność, jak również w ramach samego regionu następowały zróżnicowania, uzależnione od stopnia zamożności chłopów oraz od tego, czy strój miał przeznaczenie robocze czy świąteczne. Barwność — zaznaczyć należy — występowała przede wszystkim w strojach świątecznych.

Jak widać, coraz szerzej wchodzi na rynek nowy surowiec „sukno kramne" — produkt fabryczny, początkowo drogi i dostępny tylko bogatszym, z czasem wyprze samodziały, zastępując je najróżnorodniejszymi gatunkami tkanin fabrycznych do drelichów włącznie. Proces zapoczątkowany w XVI wieku, na przestrzeni od XVIII do XIX wieku rozwinął się w pełni. W konsekwencji wpływał na stałe ograniczanie produkcji tkanin samodziałowych, a tym samym na stale rozwijający się proces zastępowania i wypierania stroju ludowego z użycia codziennego przez tkaniny fabryczne i gotowe ubrania.

Bawełna — znana na Węgrzech z samodziałów tzw. kanofasów pasiastych (u nas już w XVIII wieku) — oprócz taniości posiada jeszcze swoją przewagę estetyczną, jak również przewagę w łatwiejszej technicznie obróbce. Siłą tej przewagi nad lnem bawełna wy-

---

[4] Jędrzej Kitowicz: Opis obyczajów i zwyczajów. IV. Poznań 1841, s. 183.



Ryc. 6. Taniec kurpiowski „Stara Baba" w wykonaniu zespołu „Mazowsze". Zwraca uwagę różnorodność strojów, harmonijna zmienność utrzymana w zasadniczym charakterze. fot. C.A.F. — J. Baranowski.



Ryc. 7. Reprezentacyjny Zespół Pieśni i Tańca Suwalszczyzny — przykład „munduru", który zubożył ogólne wrażenie (1953 r.). fot. C.A.F.

parła go z bielizny i strojów, a przynajmniej ograniczyła go poważnie w tym zakresie. Warsztat fabryczny — jako bardziej ekonomiczny i tańszy — wyparł ręczne warsztaty tkackie na odcinku masowego zaspokajania potrzeb odzieżowych.

W parze z rozwojem przemysłu szły na wieś tkaniny i ubrania miejskie, a stopniowo zamierały, ginęły dawne stroje ludowe. Bogaci chłopi kupowali „sukna kramne", a biedni — drelichy „kramne". Proces ten był powszechny, chociaż w różnych miejscach miał różne nasilenie. Najszerzej występował w okolicach ośrodków przemysłowych i większych miast, wolniej zaś zachodził w dzielnicach oddalonych od tych ośrodków. Najdłużej strój ludowy zachował się na Podhalu, w Krakowskiem, w okolicach Gór Świętokrzyskich, w Łowickiem, na Kurpiach, wśród Księżaków w okolicach Głuchowa i w Skierniewickiem. W tych regionach jeszcze i dziś strój ludowy jest używany w dni świąteczne, z tym, że najwięcej zachowują go stare kobiety, zaś młodzież używa go dla celów manifestacyjno-politycznych i widowiskowych.

W drugiej połowie ubiegłego wieku rozgorzałą namiętna dyskusja, która przybierając różne nasilenia i wydźwięki polityczne, przeciągnęła się prawie do czasów ostatniej wojny światowej. Dyskusja ta dotyczyła sprawy zachowania lub niezachowania strojów ludowych na wsi. Jedni bili na alarm, że stroje giną, inni wyrażali trzeźwy stosunek do tego zjawiska. Stanowisko pierwszych dyktowane było obawą, że zniknie w Polsce wieś „bajecznie kolorowa", że chłopi stracą swą odrębność w stosunku do miasta, że się upodobnią do robotników, że ginąć będzie jeden z elementów rękodzieła ludowego, bo takim rękodziełem są również i stroje ludowe, że maszyna i jej produkty zabiją indywidualność człowieka, zurbanizują wieś. Ci najczęściej wychodzili z „bogoojczyźnianych" pozycji politycznych, do których dołączała się część działaczy kulturalno-oświatowych, jak mówili — „apolitycznych". Bezsprzecznie strój ludowy jest dorobkiem kulturalnym pokoleń wsi, ale ten dorobek nie może być parawanem dla celów sprzecznych z interesami ludu. Sprawa stroju ludowego była wykorzystywana w wielu wypadkach do rozdmuchiwania agrarystycznych koncepcji politycznych (ryc. 9), mających wyraz w zdefiniowaniu „niech na całym świecie wojna, byle polska wieś zaciszna, byle polska wieś spokojna", „chłop potęgą jest i basta", „z szlachtą polską — polski lud" itp., ale przemilczano, że chodziło im o bogatego kmiecia, chłopa kułaka, będącego w naturalnym sojuszu z obszarnikiem i plebanią. Nie wyjaśniano również, że w tym pojęciu nie ma miejsca dla zasadniczej masy chłopskiej — bezrolnych, małorolnych i średniorolnych, których siła polega właśnie na sojuszu z klasą robotniczą — nie na spokoju, a na ciągłej walce o coraz lepsze warunki życia.

Obrona strojów ludowych w sensie codziennego ich noszenia była walką z wiatrakami, bo żadna siła nie zatrzyma procesu postępu, nie zatrzyma rozwoju życia. Proces postępu to świadoma walka mas pracujących, które ten proces kształtują i prowadzą. Zatem rozwój warunków ekonomiczno-politycznych przesądził zanikanie strojów ludowych w codziennym życiu i pracy na wsi, wyznaczając im właściwą rolę funkcjonalną, zharmonizowaną z nowymi warunkami życia.

U źródeł naszego dzisiejszego stosunku do strojów ludowych znajduje się dawna trzeźwa, szczera postawa działaczy i uczonych, którzy szanując siermięgę, jako wytwór narodowy mas chłopskich, wytwór kultury ludowej, widzieli pod nią bijące serce do wolności, sprawiedliwości i postępu. Nie manewrowali siermięgą, aby przykryć bunty narastające w masach chłopskich, a odwrotnie — czynili z niej wyraz walki o postęp. Taki sens nadał również Kościuszko siermiędze, gdy ją przywdział w walce z ciemiężycielami. W okresie rozbiorów Polski strój ludowy na scenie teatralnej był manifestacją przeciwko niewoli narodowej i społecznej, jak na przykład „Krakowiacy i górale", „Halka".

Polska Ludowa, rozwijając dzisiejszą kulturę socjalistyczną, tkwiącą korzeniami swoimi w dorobku mas pracujących, klasy robotniczej i chłopstwa, nawiązuje do postępowych treści kultury narodowej, kultury ludowej, do bogatego dorobku poprzednich pokoleń we wszystkich dziedzinach życia.

Nawiązanie to ma na celu upowszechnienie tamtych osiągnięć i twórcze ich kontynuowanie w korzystnych warunkach demokracji ludowej, o którą walczyły poprzednie pokolenia, a która została zrealizowana przez nas.

Dzięki temu strój ludowy stał się dzisiaj wyrazem polityczno-kulturalnej, radosnej manifestacji mas pracujących ze zdobycia władzy, z osiągnięć budownictwa gospodarczego i kulturalnego, a co było kiedyś tylko ludowym, dziś stało się wartością ogólnonarodową nowego społeczeństwa socjalistycznego.

Dlatego właśnie po wojnie obserwujemy stale wzrastające odradzanie się stroju ludowego, stale wzrastające potrzeby w tym zakresie. Funkcja stroju ludowego już się wykrystalizowała, jest jednym z elementów narodowej formy naszej kultury socjalistycznej, strojem amatorskich zespołów artystycznych, masowego ruchu kulturalno-oświatowego młodzieży robotniczej i chłopskiej. W nim również biorą udział zespoły w radosnych manifestacjach ogólnonarodowych, jak 1 Maja, Święto Odrodzenia i Dożynki. Strój ludowy w zasadzie przestał już być ubiorem chłopskim, codziennym, a stał się świątecznym, dekoracyjnym. I nie ma w tym nic niepokojącego, ani niewłaściwego. Proces ten jest normalny i prawidłowy.

Zapotrzebowanie na stroje ludowe, dzięki ogromnemu rozwojowi życia kulturalnego, wzrasta z dniem każdym, przyjmując rozmiary bardzo szerokie. Jakie zatem winny być zachowane warunki, aby strój ludowy określić, jako prawdziwy i dobry ze względu na jego walory artystyczne i funkcję historyczno-kulturalną?

Nawet najbardziej pobieżna obserwacja zlotów, występów, manifestacji, w których biorą udział zespoły amatorskie, wywołuje wiele wątpliwości wśród widzów, nawet nie wyspecjalizowanych w tym zakresie. Wątpliwości te powstają przy tych zespołach, które jakoby były ubrane w stroje ludowe, w zasadzie nie mające nic z nimi wspólnego. Są dziwacznymi, obskurnymi kostiumami maskaradowymi, a nie wyrazem osiągnięć plastycznych ludu polskiego (ryc.



Ryc. 8. Przykład złej stylizacji, zarówno w stroju, jak i w układzie tanecznym. Kujawiak w wykonaniu Zespołu Świetlicowego Z. P. B. im. Kunickiego w Łodzi (1952 r.). fot. C.A.F. — Karnkowski.

5). Widzi się czasem plątaninę barw, sztucznie pozbieranych, kakofonię regionów, nieliczenie się z krojem, nie widać bogactwa kolorystycznego, estetyki układu i kroju ludowego, tych elementów, które tworzą harmonijną całość, nadają właściwy i prawdziwy charakter regionu. Tak samo nie zwraca się dostatecznej uwagi na wszystkie części składowe całego ubioru. Jak ubranie dobre, to czapka przypadkowa. Jak i czapka zharmonizowana, to z butami coś niedobrego. Jak na przykład: białe „pepegi" przy męskim ubiorze, do którego jedynie pasują buty z cholewami itd. (ryc. 2 i 3).

Jeden z przedstawicieli takiego zespołu zapytany, w jakim jest stroju regionalnym, odpowiedział: „Nie zastanawialiśmy się nad tym, strój ten jest naszym, przez nas pomyślanym, zaprojektowanym". Dobrze, że sami pomyśleli, ale niedobrze, że źle przemyśleli i nie sięgnęli do materiałów, do źródeł — a jest ich dużo.

Nie ma przecież jakiegoś wypośrodkowanego stroju jednego, który mógłby być uważany za ogólnopolski. Są stroje tylko regionalne i one są strojami polskimi. Były tendencje, aby jakiś ze strojów regionalnych uznać za strój reprezentacyjny całości Polski. Nawet jakiś czas do takiej roli był lansowany strój krakowski, który został najszerzej spopularyzowany. Z niego też chciano robić „narodową liberię". J. Słowacki we fragmentach pamiętników pod datą 1826 pisze:

„Prawdziwie, że jak wariaci wyjechaliśmy z Wierzchówki — jechaliśmy jak na spacer — ładnym Zenona kabrioletem — cztery konie w krakowskiej ładnej uprzęży — furman jego także **po krakowsku** bogato ubrany i kozak za nami..." [5]

Widać z tego, że strój krakowski był używany i na Wołyniu, ale jako sztucznie narzucony mundur-liberia dla furmanów, którzy pracowali u polskich obszarników.

[5] Juljusz Słowacki: Dzieła, T. X, Wrocław 1949, s. 500.

Rzecz jasna, że tego rodzaju próby nie dały i nie mogły dać wyników. Zresztą nie ma uzasadnionej potrzeby do tego rodzaju sztucznych zadań.

Ilość typów strojów ludowych na terenie kraju jest bardzo duża. Polskie Towarzystwo Ludoznawcze w planie wydawniczym przewidziało 56 monografii, z których część już się ukazała. Każda z tych monografii jest poświęcona odrębnemu typowi stroju ludowego. I tak, wymienia się następujące typy strojów: I. na Pomorzu strój: kaszubski, kociewski, borowiecki, tucholski, kraiński, chełmiński, lubuski, dobrzyński, malborski, słowiński, pyrzycki; II. w Wielkopolsce strój: szamotulski, borowiecki, leśniacki, pałucki, wileński, łęczycki, kujawski; III. na Śląsku strój: bytomski (rozbarski), wałaski, górali śląskich, opolski, Jacków jabłonkowskich, pszczyński, raciborski, dolno-śląski; IV. na Mazowszu i w Sieradzkiem strój: mazowiecki (centralny), opoczyński, łowicki, sieradzki, kurpiowski, poborski, podlaski, mazowiecki (północny), Mazurów pruskich; V. w Małopolsce strój: krakowski (z okolic Krakowa, Powiśla Dąbrowskiego, pogranicza śląskiego), kielecki, radomski, lubelski, Lachów sądeckich, Podgórzan, Dolinian, sanocki, rzeszowski, przeworski, łańcucki, lesiacki, borowiecki, górali żywieckich, babiogórskich, orawskich, szczawnickich, podhalańskich, spiskich, gorczańskich oraz Łemków, skalbmierski, szczyrzycki.[6]

Rzecz jasna, że te i tak bardzo liczne typy nie wyczerpują całego bogactwa rodzajowego naszych strojów ludowych.

Z tego wypływa zasadnicze zadanie dla organizatorów ruchu amatorskiego. Przy sporządzaniu nowych strojów należy sięgać do wzorów dawnych, które zachowały się w muzeach, do materiałów znajdujących się w publikacjach książkowych, jak również w kufrach i skrzyniach starych ludzi, a przede wszystkim należy wykorzystać informacje starych kobiet, które niejednokrotnie przechowują cenne pamiątki ze swego dzieciństwa. Wydaje się również, że należy lokalizować typ stroju w swoim terenie. To znaczy, że kujawski zespół winien posiadać strój kujawski, kaszubski zespół — strój kaszubski, choć także — jeśli go na to stać — winien posiadać inne stroje, np. strój krakowski i to koniecznie poprawny, prawdziwie krakowski. Natomiast należy przestrzegać zasadę, że strojem jak gdyby oficjalnym, uroczystym zespołu — winien być strój własnego regionu.

Nim się sporządzi stroje, należy wcześniej bardzo uważnie przestudiować wzory, które będą przy tym wykorzystane. Dowolność na tym odcinku jest wyraźnie szkodliwa i należy się jej przeciwstawić zdecydowanie.

Na uroczystościach Rejowskich w Nagłowicach wystąpił z pokazami tańców ludowych, starannie opracowanych, jeden z lepszych zespołów starachowickich. Strój jego zrobiony był z dużym nakładem środków i pracy, ale jednocześnie widać było, że nikt się nie zatroszczył o to, żeby strój ten był strojem prawidłowym, ludowym, polskim. I tak, kurtka, choć bardzo przestylizowana, przypomina krakowską, natomiast

[6] Atlas Polskich Strojów Ludowych. Lublin 1949. PTL, s. 3.

spodnie były uszyte na wzór szarawarów ukraińskich z błyszczących materiałów atłasowych o soczystych kolorach.

Nie chodzi o to, żeby ograniczyć dzisiejszego wykonawcę stroju — krawca jedynie do roli szczegółowego, niewolniczego odtwórcy każdego detalu z ubrania XIX wieku, ale o to, żeby charakter regionalny został utrzymany, żeby zachowana została ciągłość i konsekwencja tej ciągłości. Stwierdziliśmy wcześniej, że strój rozwijał się stale, że różnił się w różnych okresach, mniej lub więcej był urozmaicony, ale charakter regionalny zachowywał stale. Inaczej mówiąc — miał swój styl, na podstawie czego stwierdzić można każdorazowo, z jakiego jest regionu, można mu dać określoną nazwę jednego z typów polskich. Zasada ta nie napotyka trudności realizacyjnych tam, gdzie jeszcze jest żywa tradycja, ale w regionach, w których zachodzi potrzeba wskrzeszenia stroju ludowego, jak na Warmii, a nawet w niektórych okolicach Kieleckiego, należy bezwzględnie oprzeć się na kilku lub kilkunastu wariantach historycznych, dokładnie przygotować materiały, gruntownie je przejrzeć i przekonsultować ze specjalistami, a dopiero później przystąpić do wykonywania.

W stroju ludowym każdorazowo wypowiadała się również indywidualność twórcza jednostki, sporządzającej ten strój. Weźmy pewne porównanie; w architekturze na przykład styl barokowy posiadał elementy powszechne, które decydują o tym, że budowla jest barokowa — ale jednocześnie każda z budowli ma również cechy indywidualne, które mówią o indywidualnym, twórczym wkładzie budowniczych, o indywidualnej interpretacji tego stylu, wyrażającej się w swoistych różnicach między tymi budowlami. Tak, jak styl podhalański jest jeden, choć chałupy różnią się między sobą, a to między innymi dlatego, że je różni cieśle wznosili. Tak, jak parzenice na spodniach górali są zasadą, choć parzenice te różnią się między sobą, nie są identycznymi kopiami, tak, jak zresztą różnią się między sobą koronki śląskie, hafty kaszubskie, wycinanki kurpiowskie itd. W tej samej wsi jednego regionu prawdziwe stroje ludowe są podobne do siebie, ale jedocześnie posiadają elementy różniące je między sobą. Te różnice to jest nic innego, jak indywidualność twórcza wykonawcy, krawca, rzemieślnika, jak również wkład osobisty zleceniodawcy. Specjalnie w strojach kobiecych ta różnorodność harmonijnie występuje w szerokiej gamie pomysłów. Bardzo często dziewczęta same szyły, haftowały, przyozdabiały swoje stroje. A więc istnieje miejsce na twórcze rozwijanie pomysłowości dekoracyjnej, która bardzo wzbogaca wyraz artystyczny stroju, ale nie może ta pomysłowość obalić zasadniczych ram, które decydują o charaktrze i typowości regionalnej.



Ryc. 9. Maskarada na Zamku Warszawskim. Poprzebierani w kontusze i siermięgi obszarnicy, reprezentujący w sanacyjnym sejmie masy chłopskie, zebrali się na Zamku Warszawskim z okazji zaprzysiężenia prez. Mościckiego w 1933 r. Na zdjęciu widoczni m. in.: ks. Lubomirski, hr. Dzieduszycki i hr. Potworowski.

Przy korzystaniu z modeli autentyków, jak również wzorów rysowanych, niektóre zespoły sporządzając sobie stroje ludowe na podstawie jednego egzemplarza wzorcowego — podchodzą do tej sprawy zbyt rygorystycznie, powtarzając we wszystkich swoich egzemplarzach kopiowane, identyczne elementy. Nie ustrzegły się tych błędów nawet niektóre zespoły reprezentacyjne. W rezultacie takiego podejścia zespół nie jest ubrany w stroje ludowe, a raczej w mundury ludowe, jednolite, a przez to monotonne, nie odtwarzające prawdziwego bogactwa grupy ludowej. Dlatego, że stroje ludowe, tak jak była już o tym mowa, posiadają dużą różnorodność i dużo cech indywidualnych. Tu właśnie jest pole do pełnego wyżycia się twórczego sporządzających stroje, tu są możliwości do wykończania tych strojów przez zespół artystyczny, który je sobie przygotowuje, i tu jest miejsce na twórczy wkład tego zespołu (ryc. 6).

Zapomniał o tej zasadzie reprezentacyjny zespół Suwalszczyzny. Przystąpił do realizacji strojów bardzo sumiennie. Sięgnął do pomocy fachowej. PIS dostarczył mu bogatego materiału historycznego i wzorcowego, ale w konsekwencji zrobiono mundury dla zespołu, a nie stroje ludowe, dlatego że ich nie zróżnicowano, nie zindywidualizowano, a jedynie zrobiono kopię kilkunastoegzemplarzową z jednego wzoru (ryc. 7).

Przy sięganiu do historycznych materiałów z tego zakresu, dla odtworzenia właściwego stroju, jeśli on już nie występuje, bądź jest wątpliwej jakości, należy te materiały historyczne zestawić ze sobą po to, aby wydobyć zasadnicze cechy, ale wydaje się, że nie należy kurczowo trzymać się wzoru w każdym detalu i na użytek dzisiejszy odtwarzać wzorów najdawniejszych. Po takiej drodze poszły niektóre zespoły i mając do wyboru wzór z XIX wieku, bardziej urozmaicony i rozwinięty, wybrały wzór z XVIII wieku. Wydaje się, że to podejście jest niesłuszne z punktu widzenia rozwojowego, o czym była już mowa, bo każde pokolenie dopracowywało się nowych elementów i poszerzało osiągnięcia poprzednich pokoleń.

Natomiast inaczej wygląda problematyka stroju ludowego na scenie w teatralnych sztukach historycznych. Tu zasadniczym problemem staje się sprawa podkreślenia przez stroje czasu i środowiska, w którym się toczy akcja sztuki. Trzeba sięgać do strojów raczej roboczych, codziennych, a nie odświętnych, galowych. Zresztą sprawę tę wyraźnie określa każda sztuka. Dominantą ubrania chłopa pańszczyźnianego była bardzo skromna, uboga szata, opierająca się o płótno lniane, tak zwane „zgrzebne" — długie białe koszule, szare lniane spodnie. Strój ten, zgodny z prawdą historyczną, stał się jednocześnie już umownym wyrazem wypowiedzi scenicznej pańszczyźnianego chłopa. To wcale nie znaczy, że na scenie w sztukach historycznych nie mogą chłopi występować w strojach odświętnych, barwnych, ludowych — uzasadnienie jakości stroju wypływa każdorazowo z logiki sztuki i jej koncepcji (ryc. 4).

Ale wróćmy do strojów ludowych w dzisiejszej ich funkcji ubioru do manifestacji i widowisk ludowych, ubioru amatorskich zespołów artystycznych, śpiewaczych, instrumentalnych i tanecznych.

Znany jest powszechnie zdrowy, ambitny pęd zespołów do dopracowania się własnych strojów i znane są również trudności przy prawidłowej, poprawnej realizacji tych zamierzeń.

Jedną z poważnych trudności na tym odcinku jest sprawa zdobycia właściwych materiałów, tkanin i ozdobników. Wiemy, że tkactwo wiejskie, kiedyś stosunkowo szeroko rozwinięte, dziś w wyniku zmienionych warunków ekonomiczno-politycznych, jako nie wytrzymujące uzasadnienia opłacalności, jak również potrzeb życia dzisiejszego, w zasadzie zaginęło. Jest to proces prawidłowy i słuszny. Rozwija się jedynie tkactwo artystyczne, które wymaga ręcznego warsztatu, a przede wszystkim dużej inwencji artystycznej. Te rękodzieła artystyczne są egzemplarzami jednorazowymi, niepowtarzalnymi. Natomiast jego powtarzalne funkcje wykonuje produkcja przemysłowa. Do takich artystycznych tkanin zalicza się tkaniny dekoracyjne, jak kilimy, obrusy, serwetki, ręczniki jak również części tkanin ubraniowych, przede wszystkim pasiaki — dla strojów ludowych.

Stroje ludowe mają swoje wymagania co do jakości surowca. Część z nich, jak również część elementów do strojów, może być wykonywana z tkanin fabrycznych, z zachowaniem — rzecz jasna — odpowiedniego charakteru, jak właśnie tło, wzory, wstążki. Do takich strojów należą w zasadzie stroje: śląskie, krakowskie, dziewczęce stroje góralskie, kaszubskie i wiele innych. W innych regionach może być wykonywana tylko część stroju, jak bluzeczki, koszule męskie. Ale istnieją typy strojów ludowych, których nieodłączną częścią składową są tkaniny grube, samodziałowe, jak łowickie pasiaki na spódnice, świętokrzyskie zapaski, spodnie kieleckie, łowickie, góralskie itp. Do produkcji tych tkanin konieczna jest wełna, surowiec nie należący do łatwych w zdobyciu ani tanich. Na nim zresztą w poważnym stopniu opiera się przemysł ubraniowy.

Wydaje się, że potrzeby winny być zaspokajane systemem gospodarczym. Tkają jeszcze tu i ówdzie tkacze wiejscy i pracują spółdzielnie przemysłu ludowego i artystycznego. Przy ich pomocy można to zapotrzebowanie zrealizować, z tym, że charakter tkaniny winien być utrzymany w wyrazie zgodnym ze specyfiką danego stroju. Należy każdorazowo zastanowić się nad sprawą ewentualnego zastosowania materiałów zastępczych.

Należy jeszcze zwrócić uwagę na to, że wyjście w stroju ludowym w plener, w oświetlenie dzienne, słoneczne — wymaga schludnego, dobrego stroju, aby ustrzec się przed śmiesznością, maskaradowością i nie dopuścić do wręcz przeciwnych skutków, niż były zamierzone. W oświetleniu sztucznym, scenicznym nie występują tak dotkliwie braki, nie są tak widoczne, jak w oświetleniu naturalnym. O tym winny zespoły pamiętać.

Zatem wspólna troska działaczy kulturalno-oświatowych o dokładne przemyślenie całości problematyki, związanej z zagadnieniem strojów ludowych, a jednocześnie konsekwentne przestrzeganie tych zasad — pozwoli na wyrugowanie istniejącej jeszcze tu i ówdzie szkodliwej dowolności oraz wpłynie na jeszcze większy, bardziej poprawny rozwój stroju ludowego.

Przy tak masowym ruchu amatorskim, jaki się u nas rozwinął i stale poszerza, z jego stale rosnącymi zapotrzebowaniami, zagadnienie stroju ludowego jest sprawą ważną i wymaga stałej dbałości i troski o jego artystyczny, estetyczny i prawidłowy rozwój, z jednoczesnym uwzględnieniem wszystkich części składowych stroju: nakrycie głowy, ubranie i buty.

W rozwiązywaniu tego zagadnienia przychodzą z pomocą działacze naukowi, znawcy kultury ludowej, folkloru i sztuki. Nawiązanie bliższego kontaktu działaczy świetlicowych z naukowcami pozwoli na podniesienie poziomu pracy kulturalno-oświatowej. Wydawnictwa i materiały, jak „Atlas Polskich Strojów Ludowych" i „Polska Sztuka Ludowa" winny znaleźć się w świetlicach gminnych, a przynajmniej być materiałem podręcznym w Powiatowych Domach Kultury. Gabinety metodyczne PDK winny wykazywać dostateczną znajomość stroju ludowego swego regionu, aby udzielać wyczerpujących porad i wskazówek całemu ruchowi amatorskiemu w powiecie.

Przygotowanie i przebieg festiwali, konkursów i przeglądów zespołów artystycznych stwarza jednocześnie realną okazję dla zapoznania wszystkich uczestników z zagadnieniem stroju ludowego, co winno pobudzić ich do pracy przy sporządzaniu nowych strojów.

Ogłoszony Wielki Festiwal Amatorskich Zespołów Artystycznych dla uczczenia X-lecia Polski Ludowej będzie bezsprzecznie wielkim przeglądem dotychczasowego dorobku kulturalnego ruchu amatorskiego, dalszą mobilizacją do planowej, systematycznej pracy, jak również winien przyczynić się do uporządkowania i dopracowania się właściwego stroju ludowego, jako jednego z elementów narodowej formy naszej socjalistycznej sztuki.

WYKAZ WAŻNIEJSZYCH POZYCJI BIBLIOGRAFICZNYCH DO POLSKIEGO STROJU LUDOWEGO

1. Dobrowolscy Agnieszka i Tadeusz: Strój, haft i koronka w woj. śląskim. Kraków 1936 PAU s. 144, ryc. 65, tabl. 38. Wyd. Śląskie, Prace Etnogr. 2.
2. Korespondencyjny kurs teatralny dla kierowników i reżyserów teatrów ludowych. Warszawa 1929—1930 s. 284, ilustr.
3. Ubiory ludu polskiego. Zeszyt 1 (Krakowskie cz. I) (z 8 tabl. i 12 ryc. w tekście). Kraków 1904 AU s. 16, tabl. w części barw. 8. — Zeszyt 2 (Krakowskie cz. 2) (z 6 tabl. i 22 ryc. w tekście). Kraków 1909 AU s. 20, tabl. 9 — 14. Zeszyt 3. (Górale Beskidowi) (z 14 tabl., mapą i 39 ryc. w tekście). Kraków 1932 PAU s. 39, tabl. barw. 14.
4. Reinfuss Roman: Wytwórcy ludowych ubiorów w Karpatach polskich. Pol. Sztuka Lud. 1951 nr 1/2 s. 19—35, ilustr.
5. Udziela Seweryn: Ludowe stroje krakowskie i ich krój. Kraków 1930 Muzeum Etnogr. s. 60, tabl. barw. 34, ryc. 47, 2 ark. krojów.
6. Wójcik Adam: Strój Podgórzan. Kraków 1939 s. 33, ryc. 37, tabl. barw. 2. Stroje ludowe Karpat polskich, t. 1.
7. Seweryn Tadeusz: Parzenice góralskie. Kraków 1930 Muz. Etnogr. s. 55, tabl. 11, ryc. 30.
8. Cholewa Mieczysław Czcibor: Stroje ludowe Ziemi Sądeckiej. Rozwój stroju ludowego i jego zasięgi terytorialne. Lud. 1946 t. 36 i odb. s. 26, ryc. 7, mapka 1.
9. Matuszkówna S.: Zdobnictwo kobiecego stroju żywieckiego. Kraków 1931 ob. rozdz. 14.
10. Udziela S.: Strój górali od Żywca. Ziemia 1936 nr 1.
11. Londzin Józef ks.: Stroje ludowe (na Śląsku Ciesz.). Zaranie Śląskie 1931 r. 7 s. 139—152, ryc. 9. W przypisach — Ludwik Brożek: Bibliografia strojów ludowych na Śląsku Ciesz. — Jan Karłowicz: Ślązaczka spod Cieszyna s. 149, (ob. Wisła t. 6 s. 491—2, ryc. 1); Paweł Bocek: Strój jabłonowski męski, — żeński, ib. s. 149—50.
12. Kolago Władysława: Strój kołbielski (pow. Mińsk Mazow.), Pol. Sztuka Lud. 1949 r. 3, nr 9/10 s. 286—288, ryc. 4, tabl. barw. 1.
13. Chmielińska Aniela: Księżacy i ich strój. Warszawa 1930. Pol. Macierz Szkolna s. XV, 112, 3 nlb., tabl. 3, mapka 1.
14. Oczykowski Romuald: Opis ubrań włościanek z Księstwa Łowickiego. Wisła r. 14, s. 618—627.
15. Świeży Janusz: Ubiór ludowy i haft krzczonowski. Lublin 1938 s. 19, tabl. 26. Odb.: Pamiętnik Lubelski, t. 3.
16. Atlas Polskich Strojów Ludowych:
    - Zeszyt 1 — Adam Glapa: Strój szamotulski — 1951.
    - Zeszyt 2 — Jadwiga Świątkowska: Strój łowicki — 1953.
    - Zeszyt 3 — Halina Mikulowska: Strój kujawski — 1953.
    - Zeszyt 5 — Maria Żywirska: Strój kurpiowski — 1952.
    - Zeszyt 7 — Janusz Świeży: Strój krzczonowski — 1952.
    - Zeszyt 9 — Tadeusz Seweryn: Strój dolnośląski — 1950.
    - Zeszyt 13 — Franciszek Kotula: Strój rzeszowski — 1951.
    - Zeszyt 18 — Roman Reinfuss: Stroje górali szczawnickich — 1949.
    - Zeszyt 20 — Edyta Starkówna: Strój spiski — 1954.
17. Janikowska Eleonora: Stare gorsety krakowskie. Pol. Sztuka Lud. 1951 nr 1/2 s. 37—42, ilustr.
18. Czasznicka Zofia: Zdobione gorsety ludowe. Pol. Sztuka Lud. 1953 nr 3 s. 159—164, ilustr.



Ryc. 1. Ubiór kobiety, pomnik z Adamklissi, (Dobrudża). Początek II w.

UBIÓR NA ZIEMIACH POLSKICH W OKRESIE WCZESNEGO ŚREDNIOWIECZA

(MATERIAŁY DO HISTORII UBIORU LUDOWEGO)

JANINA ROSEN-PRZEWORSKA

Od czasu, gdy przed z górą stu laty Gołębiowski wydał swe „Ubiory w Polsce", niewiele przybyło opracowań z tego zakresu. Możemy obecnie powtórzyć za Al. Brücknerem — „Ubiór w Polsce, jak i strój polski czeka jeszcze swego historyka" [1].

Dlatego przystępując do naukowej analizy nagromadzonych materiałów, dotyczących historii ubioru polskiego od najdawniejszych do nowożytnych czasów, należy zwrócić uwagę na liczne trudności, wyłaniające się przed współczesnym badaczem.

Już w uprzednio drukowanym artykule [2] wspominałam, że żadne szczątki odzieży chłopskiej z epoki Odrodzenia nie dotrwały do naszych czasów, a chociaż mamy zachowane ubiory warstw eksponowanych, jednak w miarę sięgania do wcześniejszych okresów historycznych, ilość tych zabytków zmniejsza się. Dlatego tak wielkie znaczenie ma dla nas materiał ikonograficzny (dawne obrazy, rzeźby itd.), uzupełniony znaleziskami archeologicznymi.

W cyklu tym pomijam niemal całkowicie materiały, które znaleźć można w źródłach pisanych, gdyż zamiarem moim jest jedynie ogólne naszkicowanie omawianej problematyki. Opieram się więc — jak w poprzednim artykule — na materiale ikonograficznym, który analizuję w świetle nowych badań archeologicznych i historycznych. Materiał ikonograficzny i archeologiczny z okresu wczesnego średniowiecza zestawiam i porównuję z materiałami, zachowanymi z pierwszych wieków n.e., aby zbadać genezę i uzyskać pełniejszy obraz rozwoju ubioru na ziemiach polskich.

Najnowsze badania przesunęły znacznie wstecz daty powstawania państw słowiańskich, a więc i państwa polskiego. Dalecy też jesteśmy dziś od zapatrywania się na ten okres, jako na czasy wielkiego prymitywizmu i zależności ludów słowiańskich od cywilizacji zachodnio-europejskiej. Nie negując istnienia takich czy innych wpływów obcych, postaram się na zbadanym materiale naukowym wykazać, jaka jest specyfika rozwoju ubioru polskiego do XII wieku n.e.

Ziemie Polski w pierwszych wiekach n.e. zamieszkane były dość gęsto przez Wenetów, Lugiów i inne plemiona, których nazwy przekazali nam starożytni pisarze — Tacyt i Ptolemeusz. Plemiona te, dziś niemal powszechnie uznane za ludność słowiańską, pozostawiły liczne cmentarze i osady, które dostarczają nam interesującego materiału zabytkowego.

Prace wykopaliskowe, prowadzone już w okresie powojennym (Igołomia koło Krakowa oraz na Śląsku),

[1] Al. Brückner: Encyklopedia Staropolska. Warszawa 1939.

[2] J. Rosen-Przeworska: Z zagadnień renesansowego ubioru ludowego. „Polska Sztuka Ludowa" 1953 nr 4—5.

potwierdziły istnienie dużych ośrodków hutniczo-garncarskich wśród dawnych plemion słowiańskich. Wysoka technika budowy pieców garncarskich i dobra gatunkowo ceramika świadczy o tym, że ośrodek w Igołomii zaspakajał nie tylko potrzeby ludności miejscowej, ale prawdopodobnie przeznaczał część swej produkcji także na eksport do dalszych okolic [3].

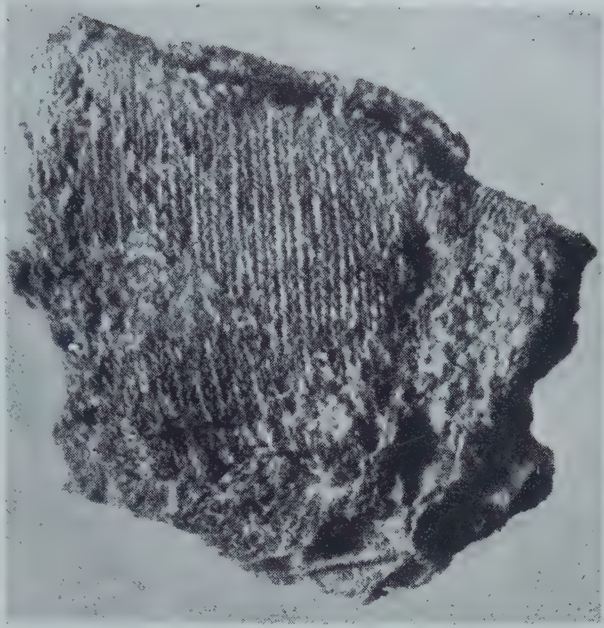
Ludność zajmowała się głównie rolnictwem, znano też hodowlę i różne rodzaje rzemiosła. W okresie tym przez terytoria, na których później miało powstać państwo polskie, przechodziły ważne drogi handlowe, uczęszczane przez obcych kupców. Kupcy ci wywozili ceniony w owych czasach bursztyn znad Bałtyku i z okolic dzisiejszej Ostrołęki i Przasnysza, kupowali też sól, miód, futra, przywożąc w zamian wytwory rodzimego przemysłu. Ożywiony handel ludności ziem polskich w pierwszych wiekach n.e. był niewątpliwie jednym z czynników powodujących bogacenie się pewnej części ludności i wywołujących proces znacznego zróżnicowania społecznego. Ślady tego zjawiska są dość uchwytne w materiałach wykopaliskowych, zwłaszcza w inwentarzu grobowym, gdyż obok grobów skromnie wyposażonych widzimy także bardzo bogate. Często spotykamy się tutaj z importami rzymskimi (ściślej mówiąc płn.-italskimi i prowincjonalno-rzymskimi), które z racji swej kosztowności były dostępne tylko dla najzamożniejszych. Składały się one z cennej biżuterii, kosztownych naczyń szklanych, brązowych i tzw. „terra sigillata". Przywożono zapewne także wina i ozdobne tkaniny.

W okresie I — V w. naszej ery nastąpił rozkład wspólnoty pierwotnej wśród plemion słowiańskich, a wpływy rzymskie przyspieszały ten proces, jednocześnie jednak rozpad formacji Imperium Rzymskiego sprawił, że ludy żyjące na ziemiach polskich, podobnie jak Germanie i Celtowie, ominęły formację niewolniczą, przechodząc do wyższej formacji społeczno-ekonomicznej — do feudalizmu.

Niestety z tego czasu mamy bardzo mało zabytków, które by mogły dać nam pojęcie o odzieży noszonej podówczas w Polsce. O jej zróżnicowaniu świadczy jedynie biżuteria, jaką znamy w większej ilości, obok bowiem skromnych brązowych zapinek, zawieszek, kolczyków, paciorków szklanych itp. mamy także srebrne i złote. Jedne z nich są niewątpliwie robione na miejscu, inne zaś są towarem importowanym. Biżuteria jest jednak tylko przystrojem i uzupełnieniem odzieży, która musiała się dzielić na zimową i letnią, na roboczą i świąteczną itp., a stopień jej urozmaicenia był zależny od stanu posiadania nie tylko rodów, ale już i jednostek.

Przypatrzmy się zatem bliżej tym nielicznym i fragmentarycznym materiałom, pochodzącym z wykopalisk archeologicznych. Do bardziej interesujących przedmiotów należy przede wszystkim kawałek importowanego srebrnego naczynia, znalezionego w bardzo bogatym grobie w Świętej Siekierce (Heiligenbeil) na Mazurach, na którym mamy wyobrażenie wojownika z włócznią w tunice do kolan, ozdobionej wyszyciami zaznaczonymi niellem [4]. Podobne tuniki spotykamy na licznych starochrześcijańskich malowidłach katakumbowych czy w sztuce koptyjskiej. Jest to ubiór dołów społecznych Imperium Rzymskiego, znany i używany w różnych jego prowincjach, nie obcy prawdopodobnie i na wschodnich terenach Imperium, sąsiadujących z ojczystą ziemią Słowian.

[3] Igołomia. Wyd. na Zjazd Połączeniowy Polskich Towarzystw Archeologicznych i Numizmatycznych w Nowej Hucie w czerwcu 1953. Warszawa 1953.



Ryc. 2. Tkanina z Zakrzowa (pow. Oleśnica) IV w.

Z tego terenu, bo z Lubowidza, pow. Lębork, znamy także szczątki tkaniny wełnianej o splocie rządkowym [5]. Są one tak ułamkowe, że na ich podstawie nie można wnioskować o kroju odzieży powszechnie używanym ani o gatunkach najbardziej popularnych tkanin. W

[4] W. Gaerte: Urgeschichte Ostpreussen. Königsberg 1929, s. 209, rys. 157. Na Pomorzu Zachodnim mamy liczniejsze figurki (O. Kunkel: Pommersche Urgeschichte in Bildern. Szczecin 1931, tabl. 92 i 93).

[5] Mannus: Erg. B. V., s. 125, tabl. XVIII.



Ryc. 3. Spodnie i koszula (kitel) z Thorsberg (Jutlandia) IV w. Muzeum w Kopenhadze.



Ryc. 4. Ubiór kobiecy na kolumnie Trajana. II w.



Ryc. 5 Ubiór męski z pomnika w Adamklissi. Początek II w.

tym samym grobie zostały znalezione także przęśliki, często zresztą spotykane w grobach kobiecych. Każda kobieta musiała bowiem posiadać umiejętność przędzenia i tkania na użytek swoich najbliższych.

W powiatach elbląskim i kwidzyńskim zostały ponadto znalezione ozdobne nakrycia głowy z samodziału, naszywane małymi okrągłymi blaszkami brązowymi i przyozdobione okularowatymi wisiorkami z brązu. Takie nakrycia głowy były zapewne noszone od święta i wiązały się z jakimiś obrzędami kultowymi [6].

Jednym z najbardziej interesujących zabytków jest książęca mogiła z Zakrzowa (pow. Oleśnica na Śląsku), datowana na IV w. n.e.[7]. Obok kosztownej zastawy grobowej, cennej biżuterii złotej, mamy tu zachowanych sześć rodzajów tkanin cieńszej i grubszej w zależności od zastosowania, krajek itp., świadczących o wysoko postawionej technice tkackiej na Śląsku (ryc. 2). Niestety i to odkrycie jest zbyt ułamkowe, by można było pokusić się o odtworzenie jakiejkolwiek części odzieży. Należy jednak mieć nadzieję, że przy coraz bardziej udoskonalonych metodach badawczych będziemy rozporządzali coraz obfitszym materiałem.

Na innych terenach archeologowie znaleźli znacznie więcej materiałów, pochodzących z pierwszych wieków n.e. Z tego mniej więcej czasu znamy różne części ubrania, hafty i aplikacje, np. z Katandy i Pazyryka (ZSRR), Noin — Ula (Mongolia), z Niemiec i Danii, z Palmiry i Egiptu. Najciekawszym materiałem porównawczym są dla nas niewątpliwie znaleziska z Niemiec północnych i Danii, a zwłaszcza z Thorsberg (Jutlandia). Odkryto tam kompletny ubiór wojownika germańskiego z okresu rzymskiego (I — IV w. n.e.), składający się z koszuli czerwonej (kitla wełnianego) z długimi rękawami tkanymi odmiennym splotem, spodni łącznie zeszytych z samodziałowymi stopami (ryc. 3), płaszcza itp.; zachował się dzięki specyficznym właściwościom torfowiska, którego kwasy humusowe mają właściwości konserwujące dla tkanin wełnianych. Znalezisko thorsberskie, które nie jest wyjątkiem, jest dla nas tym ważniejsze, że wspaniale potwierdza wierność wyobrażeń ikonograficznych Germanów, jakie zawdzięczamy sztuce rzymskiej i prowincjonalno-rzymskiej.

Dla celów porównawczych sięgnąć musimy do materiałów nie tylko archeologicznych, ale także ikonograficznych, pochodzących z krajów ościennych, które w pierwszych wiekach n.e. wchodziły w granice Imperium Rzymskiego. Wprawdzie północne granice Imperium nie obejmowały naszych ziem, ale zarówno od zachodu, jak i od południa dotykały ich niemal swymi najbardziej wysuniętymi placówkami, jak np. w Trenczynie na Słowaczyźnie.

Dość znaczne podobieństwa w biżuterii wówczas używanej świadczą, że — pomijając lokalne różnice — nie było dużych odchyleń w typie odzieży noszonej przez plemiona podkarpackie.

Pomnik-mauzoleum z Adamklissi w Dobrudży, kolumny Trajana, Marka Aureliusza i Arcadiusza, da-

[6] Gaerte: op. cit., s. 240, rys. 188.

[7] G. Sage: Die Gewebereste aus den Fürstengräbern von Sakrau. Festschrift zum 70 Geburstag von Hans Seger. Breslau 1934, s. 272 nn.

lej tzw. Ara Pacis, wreszcie z drobnej toreutyki „Gemma Augustea" — to jedne z najbardziej cennych i wszechstronnych źródeł ikonografii podbitych ludów barbarzyńskich, jakie pozostawił nam Rzym, uwieczniając w nich swoje zwycięstwa.

Jednym z najciekawszych dla nas zabytków jest pomnik w Adamklissi w Dobrudży (Rumunia), wystawiony w r. 106 przez cesarza Trajana na pamiątkę padłych tu 4000 Rzymian w wojnie z Dakami (87 r. n.e.). Wśród postaci przedstawiających Bastarnów, Traków, Daków, mamy także i wyobrażenia Słowian naddunajskich (ryc. 1).

Widzimy tu m. in. młode kobiety o gładkiej fryzurze z przedziałem w środku, podobnej do dziś jeszcze stosowanego uczesania góralek podhalańskich. Kobiety te odziane są w koszule z krótkimi rękawami, suto marszczone przy szyi, wszyte w niski kołnierzyk. Takie splisowane koszule są jeszcze obecnie noszone przez Słowaczki na Podkarpaciu, spotykane też u Chorwatek w Jugosławii, w Bułgarii i Wielkorusi. Podobny ubiór spotyka się u nas na Lubelszczyźnie, a tradycje jego przetrwały w Rzeszowskiem, Sandomierskiem i u góralek beskidzkich. Kabotek cieszyński jest koszulą o krótkich rękawach, nie sięgającą pasa, którą również możemy nawiązać do tego wyobrażenia. Poza obszarem słowiańskim widzimy gęsto splisowane koszule i spódnice także w Estonii.

Na pomniku w Adamklissi koszule te sięgają do pasa, który stanowiła skręcona krajka. Spódnica, zapewne także płócienna, nie tak suto zmarszczona, zasłaniała kostki. Ten płócienny ubiór, prawdopodobnie biały (z płótna nie barwionego), jest przypuszczalnie jednym z najdawniejszych typów odzieży, który przetrwał na Słowiańszczyźnie od zamierzchłych czasów, być może sięgających neolitu, do dnia dzisiejszego. Idą z nim w parze motywy wetkane w płótno lub też przewlekane nicią białą, czerwoną bądź czarną, a także wyszycia o wzorach geometrycznych (Tacyt np. wspomina o czerwonych wyszyciach na sukniach Germanek).

Ubiór kobiecy tu opisany różni się wyraźnie od odzieży Germanek, znanej nam z posągu Tysneldy lub też płaskorzeźby przedstawiającej Wandala Stilicha i jego żonę, nie mówiąc już o licznych innych zabytkach [8]. Natomiast wykazuje pewne analogie do zrekonstruowanego ubioru Udmurtki znad Kamy z X w. n.e.[9].

Podobny ubiór kobiecy spotykamy na kolumnie Trajana ufundowanej w r. 113 na pamiątkę zwycięstwa tego cesarza nad Dacją, w której obok ludności celtyckiej, Daków i Gotów mieszkali i Słowianie (ryc. 4).

Na kolumnie Marka Aurelego, wystawionej dla uwiecznienia zwycięstwa nad Markomanami i Kwadami, przebywającymi w Czechach (w 171 — 175 r.), podobnie mamy — jak na pomniku z Adamklissi — wyobrażone kobiety w odzieży letniej z krótkimi rękawami, odsłaniającymi ramiona. Na kolumnie Trajana natomiast widać grupę Słowianek w odzieniu przystosowanym do chłodniejszej pory roku. Na spodniej koszuli z długimi rękawami noszą one koszule czy tuniki zwierzchnie z krótkimi rękawami, a spod tuniki widać suto zmarszczoną dolną koszulę sięgającą do stóp. Ciekawe są płachty narzucone na ramiona i wiązane z przodu, podobnie jak wiążą swoje „obruski" góralki beskidzkie, z tą różnicą, że węzeł umieszczony jest nie na piersi, ale niżej pasa. Jedna z kobiet ma zawiązaną chustkę na głowie. Małe dziecko trzymane na ręku jest całkiem nagie, wyrostek zaś odziany w koszulę rozprutą z boku i przywiązaną w pasie oraz krótkie mantum, czyli płaszczyk. Reminiscencję tego ubioru spotykamy w toreutyce wczesnośredniowiecznej (Trzemeszno).

Na pomniku z Adamklissi ubiór męski (ryc. 5) Słowian naddunajskich jest niemniej charakterystyczny. Składa się on z długich, zapewne zgrzebnych portek, tzw. gaci, koszuli z długimi rękawami noszonej na wypust, z niewielkim środkowym wycięciem. Koszula noszona jest luźno lub też jest przewiązana w pasie krajką, w partii dolnej rozpruta, by nie przeszkadzała w marszu. Zwierzchnią odzież stanowiły siermięgi z samodziału wełnianego lub płótnianki o kimonowym kroju rękawów. Portki sięgały niskiego obuwia o kształcie zbliżonym do tego, jakie znamy z wykopalisk w Gnieźnie, Gdańsku, Opolu, mimo że je dzieli przeszło tysiąc lat. Prawdopodobnie mamy tu wyobrażoną odzież letnią i zimową. Oczywiście ludzie zamożniejsi byli lepiej zaopatrzeni niż biedacy. Nie wiemy natomiast, czy Słowianie znali typ odzieży dolnej, spotykanej u Germanów, którzy nosili spodnie z nogawkami zakończonymi samodziałową „stopą".

Długie portki (spodnie) były noszone w świecie starożytnym u Scytów, Persów i Sarmatów. Od Scytów zapożyczyli tę część odzieży Celtowie w starszym okresie lateńskim, czyli przedrzymskim, w IV — III w p.n.e. Ale nie przez wszystkich zostały przyjęte, jak o tym świadczy przekaz Cezara o „Gallia togata"



Ryc. 6. Wojciech Gerson. Chłopiec i dziewczyna przy studni. Olej. 1862 r.

---

[8] G. Girke: Die Tracht der Germanen. Leipzig 1932. II, I, s. 10. H. Mützel: Vom Lendenschurz zum Modetracht. Berlin 1925, s. 161.

[9] Bielicer W. N.: Narodnaja odeżda Udmurtow. Moskwa 1951. AN ZSRR, s. 34, rys. 9.



Ryc. 7. Mieszkańcy Pannonii w okresie późno-rzymskim. Brązowe okucie szkatułki. IV w. Nemzeti Muzeum w Budapeszcie.

i „Gallia braccata". Spodnie noszone były także przez Frygów, Traków i Daków, z których składała się ludność południowo-wschodniej Europy w pierwszych wiekach n.e. Słowianie naddunajscy na tym właśnie terenie nosili także długie spodnie. Słowian tych ponadto charakteryzowała fryzura z dość długich włosów rozczesanych na boki lub też z grzywką. Starsi mężczyźni nosili brody, młodzi golili twarze.



Ryc. 8. Idol nowgorodzki. Muzeum historyczne w Nowgorodzie.

Od typu znanego nam z Adamklissi nie wyróżniają się postaci Słowian naddunajskich z kolumny Trajana oraz nieco późniejsze z kolumny Marka Aurelego i wreszcie łuku Konstantyna. Szczególnie frapujące są postaci stojące na kolumnie Trajana obok konia przy Sarmatach, odzianych w długie, fałdziste szaty. Jeden mężczyzna obrócony jest tyłem do widza, drugi stoi przodem. Mężczyzna pierwszy nosi długie zawijane u kostek portki, niskie obuwie, kaftan lub kitel sięgający do kolan, z długimi wąskimi rękawami, oraz czapkę z podwiniętym rondem. Jest ona podobna do tzw. „czapy Monomacha", znanej nam z posągu Światowida z idola nowgorodzkiego [10] (ryc. 8), przypomina też męskie nakrycia głowy znane nam z tzw. urn twarzowych [11]. Mężczyzna ma u pasa miecz, a w całości wygląda podobnie jak posąg Światowida.

Podkreślam to podobieństwo, nie zapominając o supozycjach dotyczących autentyczności posągu. Płaskorzeźby nagrobkowe z Bergen i Altkirchen na Rugii, brązowy posążek ze Świecia nad Odrą przedstawiają nam również pokrewny ubiór.

Na pomniku z Adamklissi, kolumnach Trajana i Marka Aurelego mamy więc wyobrażenia Słowian, nie odbiegające zbyt wiele od wizerunków chłopów z połowy XIX w., przedstawionych u Szermentowskiego, Gersona (ryc. 6) i innych. Jeszcze dłużej utrzymał się ten typ odzieży wśród ludu białoruskiego i rosyjskiego.

Trzy omawiane tu pomniki, bardzo często zresztą wspominane w literaturze i wielokrotnie rysowane i fotografowane, jako źródła do historii ubioru, stano-

---

[10] Istoria kultury drewniej Rusi. T. I, s. 71, rys. 13.

[11] Kultura urn twarzowych występuje na Pomorzu, w części Wielkopolski i Śląska w ostatnim tysiącleciu p.n.e.

wią tylko część istniejącego materiału ikonograficznego, jaki przekazał nam okres rzymski.

Iliria, Pannonia, Dacja, Mezja zasiane są płytami nagrobkowymi, drobną toreutyką z brązu (ryc. 7), będącymi produkcją miejscowych rzemieślników i artystów, choć powstałą pod inspiracjami rzymskimi. Wśród wyobrażeń ludności celtyckiej, dackiej, gockiej, trackiej i in. spotyka się także i wyobrażenia Słowian. Część tych wyobrażeń jest już wprawdzie zebrana i opublikowana w różnych pismach i wydawnictwach, jedynym jednak tego rodzaju wielkim compendium jest praca Espérandieu [12], dziś licząca około 20 tomów, w której mamy zebrane pomniki figuralne z okresu lateńskiego i rzymskiego, głównie z Europy zachodniej.

Prace w tym zakresie zapoczątkował w Polsce Piotr Bieńkowski [13]. Kontynuując obecnie badania Bieńkowskiego, szczególny nacisk kładę na właściwą interpretację znanego nam materiału ikonograficznego, który może stanowić cenne uzupełnienie źródeł archeologicznych i pozwoli na nowe oświetlenie historii kultury materialnej ówczesnych ludów „barbarzyńskich", a zwłaszcza ludów słowiańskich (Wenetów, Lugiów itd.)

Trzeba mieć na uwadze, że wierność ikonograficzna nie była tutaj czymś przypadkowym, ale po prostu wymogiem. Rzeźbiarz uwieczniający nieboszczyka w płycie nagrobkowej na zamówienie rodziny, czy twórca pomnika ku chwale zwycięskiego wodza — musiał ściśle odtwarzać rzeczywistość. Obok wierności fizjonomicznej obowiązywała także wierność kostiumologiczna. Rodzina nieboszczyka pragnęła najbardziej realistycznych wizerunków zmarłego, wódz chciał uwiecznić swe zwycięstwo w rzeźbie, uwzględniając wszystkie elementy rzeczywistości. Stąd mamy w tych wyobrażeniach taką drobiazgową, niekiedy aż fotograficzną dokładność. Spotykane czasem prymitywy i uproszczenia wynikały raczej z nieudolności rzemieślniczej, niż z artystycznych intencji. Były to więc niejako życiorysy czy kroniki w kamieniu, które musiały być możliwie najbardziej czytelne, komunikatywne dla widza, a ponadto według wierzeń ówczesnych rzutowały w zaświaty życie i czyny zmarłego. Należało więc oddać jak najwierniej odzież, ozdoby, broń, narzędzia, podobnie jak jego zajęcia zawodowe, by nie zaszła jakaś omyłka, mocą której wódz zamieniłby się w zaświatach na jeńca, a rzemieślnik na rolnika. Już całą wieczność musiałby wtedy żyć Rzymianin w warunkach „barbarzyńcy" posługiwać się jego lichą odzieżą, odmienną bronią itp.

A zatem nagrobki i pomniki stanowiły nie tylko źródło historyczne dla współczesnych i potomności, ale także w świadomości ówczesnych ludzi spełniały ważną rolę religijną — przedłużały życie zmarłego w zaświatach.

Obok źródeł ikonograficznych starożytność pozostawiła nam przekazy pisane, w których mamy wiadomości dotyczące ubioru ludów barbarzyńskich. Wprawdzie mamy w tych przekazach pewne schematy wyobrażeniowe, jakimi posługiwali się pisarze starożytni opisujący barbarzyńców, ale tu i ówdzie spotyka się interesujący i odpowiadający prawdzie szczegół. Takim właśnie szczegółem, który nas może interesować, jest podana przez Herodota nazwa „Melanchlaines", obejmująca mieszkańców płn. wybrzeży Czarnego Morza w ostatnim tysiącleciu p.n.e.. Czarne płaszcze noszone przez nich pospołu ze „scytyjskimi" kaftanami i szerokie spodnie szarawary, były później w użyciu wśród mieszanej scyto-helleńskiej ludności Olbii (ryc. 9) w pierwszych wiekach n.e., a co ciekawsze — zachowały się w nazwie Czarna Ruś, Czernigów itp.



Ryc. 9. Ubiór męski, składający się z haftowanej tuniki (sarafanu) i szerokich szarawarów wpuszczanych w buty. Na głowie czapa. Płaskorzeźba na kości słoniowej. Olbia IV—V w.

[12] E. Espérandieu: Recueil gènéral des bas-reliefs statues et bustes de la Gaule romaine. Paris 1907—1950, tt 20.

[13] P. Bieńkowski: Les celtes dans les arts mineurs gréce-romains. Kraków PAU 1928.



Ryc. 10. Kabłączki skroniowe. X—XI w. Rysunek wg znaleziska grobowego z Uniradzy (pow. kartuski).

Ważna jest dalej wiadomość przekazana nam przez Procopiosa (VI w.n.e.) w „De Bello Gothico", że Słowianie słynęli wśród swoich sąsiadów ze znajomości tkactwa, a nawet płacili Gotom płótnem i suknem.

W miarę jak Imperium Rzymskie słabło, podbite ludy odzyskiwały swą niezawisłość i rozwijały własną kulturę. Spod grubszego lub cieńszego pokostu cywilizacji rzymskiej wydobywały się elementy rodzime, odpadały obce naleciałości, które dotychczas nadawały ów ogólno-europejski ton, ujednolicający poszczególne kultury. Z chwilą kiedy ten pokost odpadał, wzmagała się odrębność etniczna ludów europejskich. Wówczas to pojawiły się owe pierwiastki w ubiorze, które dziś nazywamy „ludowymi", „rodzimymi" czy „narodowymi", a które trwają od epoki wspólnoty pierwotnej. Jest rzeczą interesującą, że nawet pobieżny wgląd w materiał ikonograficzny ujawnia, iż mężczyźni, zwłaszcza odbywający służbę w legionach rzymskich, łatwiej porzucali narodowy ubiór, kobiety natomiast trwały przy nim niezmiennie.

Na ziemiach polskich wpływy kultury rzymskiej były słabsze niż w sąsiednich krajach, jednakże nie były one bez znaczenia. Przemiany społeczno-gospodarcze uległy tu przyspieszeniu pod wpływem kontaktów z doskonalszą techniką i wyższym ustrojem państwa opartego na niewolnictwie.

Ludność Polski wkroczyła w ostatnie stadium rozpadu wspólnoty pierwotnej, przechodząc na etap państewek plemiennych.

Wieki IV — VI, a nawet i VII — są nam słabo znane ze źródeł archeologicznych. O plemionach naddunajskich mamy trochę przekazów historycznych Priscosa, Procopiosa i Jordanisa, Mauriciosa oraz in., jak również trochę materiału ikonograficznego, jakie pozostawiło nam Bizancjum. Ten ostatni materiał, jeśli chodzi o wizerunki ludów barbarzyńskich, a nade wszystko Słowian, jest jednak stosunkowo uboższy niż ikonografia starożytna. Tematyka religijna wybija się teraz na pierwszy plan. Hieratyczne postaci świętych, aniołów i archaniołów usunęły świeckie tematy i świeckie osoby na plan dalszy, z wyjątkiem dworu cesarskiego. Nieliczne wyobrażenia, jakie widzimy na freskach, mozaikach lub miniaturach, nawiązują w pewnym stopniu do wyobrażeń ikonografii starożytnej, świadcząc o tym, że w ubiorze szerokich mas nie mamy większych zmian. W źródłach bizantyjskich dawni Wenetowie czy Wenedowie występują pod nazwą Antów i Sklawinów. Trudno dziś jest powiązać z nimi konkretne wizerunki bizantyjskie gdyż sztuka ta w porównaniu ze sztuką rzymską i prowincjonalno-rzymską zatraciła w znacznym stopniu swą dążność do wiernego oddawania rzeczywistości [14]. Mając jednak na uwadze mnożące się dowody ciągłości osadnictwa na terenie Słowiańszczyzny, nie można uważać podobieństw w ubiorze rzymskim i bizantyjskim za przypadkowe.

Jeśli chodzi o ziemie polskie, wpływy bizantyjskie w zakresie ubioru były raczej niezbyt silne i dotyczyły głównie warstw posiadających. Bogate ozdoby i kosztowne tkaniny, które produkowało Bizancjum, mogły docierać tylko na dwory pierwszych dynastów. Zresztą materiał językoznawczy w zakresie nazewnictwa ubioru i jego części jest albo słowiański, albo też jeszcze starszy, bo prasłowiański, tzn. sięga ostatniego tysiąclecia p.n.e., jak zgodnie twierdzą J. Kostrzewski i K. Moszyński. Obce wpływy są tu stosunkowo nikłe i raczej dość późne. Już dawniej zauważono, że ubiory noszone we wczesnym Średniowieczu nie różnią się wiele od tego, jaki znamy ze źródeł starożytnych rzymskich i prowincjonalno-rzymskich. Jest to zagadnienie właściwie nowe, dotąd nieśmiało i marginesowo tylko wspominane [15]. Celem niniejszego szkicu jest zwrócenie uwagi na interesujące zbieżności, jakie widzimy między ubiorami z pierwszych wieków n. e. a ubiorami, które nam przekazała polska ikonografia wczesnośredniowieczna. W świetle tych zbieżności, w oparciu o materiał językowy mniej dotkliwa staje się luka, jaka istnieje w naszych wiadomościach. Tym bardziej, że mimo przedziału z górą tysiącletniego mamy do czynienia z tym samym terenem, objętym plemionami słowiańskimi, i z tą samą ludnością. Analagie więc zyskują na sile, stając się dalszym dowodem ciągłości osadnictwa na ziemiach polskich od przełomu naszej ery do czasów, kiedy wykrystalizowały się plemiona prapolskie — Wiślanie, Polanie i in.

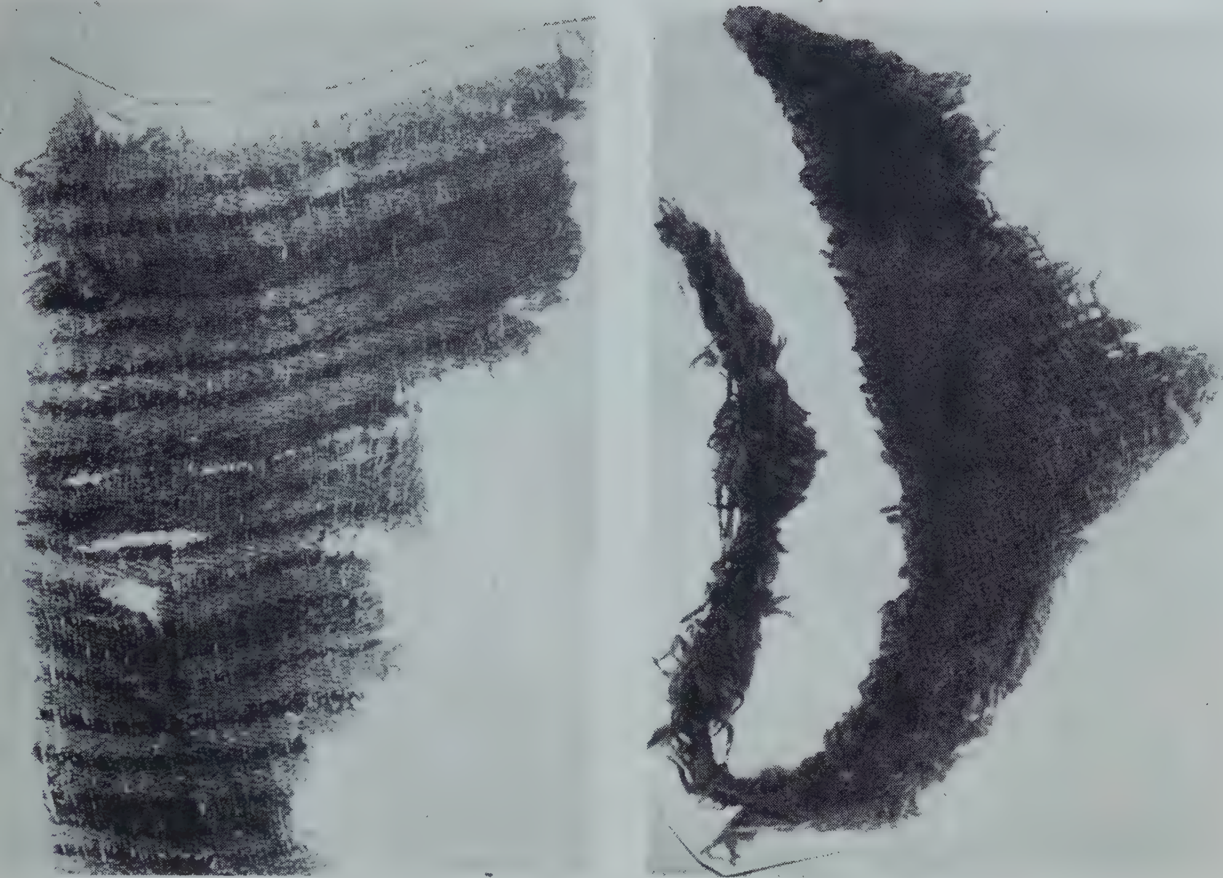
Zestawiając źródła ikonograficzne z tych dość odległych epok, trzeba pamiętać o różnicach w stylu, które wpływają na odmienne ujęcie postaci, fizjonomii czy ubioru. Odmienne postulaty stawiane były przez wierzenia religijne ikonografii pogańskiej, inne wymogi natomiast kierowały twórcami i odbiorcami dzieł sztuki chrześcijańskiej Średniowiecza.

Posiadamy bardzo skąpe wiadomości historyczne i źródła ikonograficzne, które pozwalałyby nam od-

---

[14] Sbornik statej poswiaszczenych pamiati N.P. Praha 1926. Lazarew: Istoria bizantijskoj żywopisi. Moskwa 1948. T. 1 passim.

[15] H. Mützel: op. cit., s. 102.



Ryc. 11—12. Tkaniny gdańskie XII—XIII w. Łódzkie Muzeum Archeologiczne.

tworzyć odzież Słowian wczesnośredniowiecznych. Najwięcej materiału w tym zakresie zebrał Lubor Niederle, ale i ten materiał jest bardzo fragmentaryczny, gdyż nie daje nam wyraźnego obrazu odzieży wczesnośredniowiecznych Słowian.

Nieco materiału dostarczały nam źródła pisane, jak kroniki i roczniki, inwentarze i spisy klasztorne lub dworskie. Wiadomości te są niemal z reguły dość jednostronne, dotyczą przeważnie tylko dworu lub kleru, i to w odniesieniu do stroju uroczystego.

W okresie między VI a X w. plemiona słowiańskie zaczynają kolejno ukazywać się na widowni dziejowej Europy. Biorą też czynny udział w tworzeniu nowego historycznego porządku, na którym opierał się ustrój feudalny. Proces rozpadu dawnej wspólnoty rodowej jest u jednych plemion bardziej posunięty, u innych mniej. Wszędzie zaznaczają się sprzeczności między interesami starszyzny rodowej, starostów czy naczelników rodu, a całym rodem. Zagarniają oni często dobytek rodowy na swój użytek własny czy swej najbliższej rodziny, pomnażają bogactwa, wykorzystując darmową pracę jeńców wojennych i zubożałych członków rodu. Z takich właśnie możnych, bogatych rodzin wywodzą się pierwsi dynastowie i możnowładcy słowiańscy.

Pierwsze państwo słowiańskie powstało w VII w. na terenie Czech i Słowacji, a w skład jego weszła część plemion lechickich. To państwo Samona (623—658) rozpadło się wkrótce, ale w ślad za nim zaczęły powstawać i inne. Dziś mamy coraz więcej dowodów, że państwo polskie, podobnie jak i inne państwa słowiańskie, powstawało między VI a VIII w.n.e. dzięki wewnętrznym procesom rozwojowym, a nie jako wynik oddziaływania zewnętrznego.

Ryc. 13. But wczesnośredniowieczny z Gniezna, XII—XIII w.





Ryc. 14. Słowiański posążek brązowy ze Świecia nad Odrą. IX—X w.

Ryc. 15. Nagrobek z Altkirchen (Rugia) X w.



Na ziemiach polskich w w. VIII — X mamy pierwsze państwa Wiślan w Małopolsce i Polan w Wielkopolsce. Przyjęcie chrześcijaństwa przez państwo Mieszka I wprowadziło zasadniczą zmianę w rozwoju stosunków społeczno-gospodarczych na ziemiach polskich i wciągnęło Polskę w orbitę wpływów kulturalnych Europy Zachodniej. Powstawała silna potęga organizacyjna Kościoła z rozbudowaną swoją administracją biskupstw i parafii, tworzyła się wielka własność ziemska.

W w. X — XII następuje dalszy proces rozwarstwienia społeczeństwa oraz pogłębienia istniejących już różnic klasowych. Obok księcia, dworu i drużyny książęcej, magnaterii, wyższego kleru — zaczyna się wyodrębniać warstwa rycerska, z której z czasem powstanie szlachta. Coraz większa ilość uboższej ludności spośród władyków i wolnych spada do rzędu niewolnych przypisańców, pracujących na rzecz pana czy kościoła.

Jest to także okres, w którym obok ludności wsi zaczyna wyodrębniać się i ludność osad miejskich. Miasta powstawały przy grodach będących ośrodkami władzy administracyjnej, w bardziej znanych miejcach kultu, większych targowiskach itp. Przy grodach rozbudowywały się podgrodzia, w których skupiała się ludność rzemieślnicza pracująca na rzecz księcia. Obok tych zalążków miast skupiały się osady służebne — Piekary, Bednary, Skotniki, Kobierniki itd. świadczące, że coraz więcej zajęć domowych staje się zawodami. Obok rzemieślników zaludniają osady ludzie, trudniący się zawodowo handlem — kupcy. Z czasem wyodrębniają się oni w stan mieszczański.

Dwór i magnateria stanowiły nieliczną warstwę zwierzchnią, nie odcinającą się całkowicie od reszty ludności. Granice stanowe nie były tak ostre, by ich nie można było przekraczać, co niejednokrotnie miało miejsce. Różnice między ludnością wsi i miast, a właściwie grodów i podgrodzi, były znacznie słabiej zaznaczone niż w czasach późniejszych. Położenie włościan jeszcze nie było najgorsze, bo dalekie od pańszczyźnianej niedoli, nie przylgnęła też do nich pogardliwa nazwa: chłop, cham.

Nie było też tak jaskrawych różnic w sposobie bycia, w poziomie kulturalnym, w ubiorze, w mieszkaniu, jedzeniu. Nie było „kultury" różnych warstw, ale była ogólna, należąca do całego społeczeństwa. Jednolitość tej samorodnej kultury podważyły wpływy cywilizacji niesionej przez chrześcijaństwo, przenikające z dalekich Salonik, z bliższych Czech, Francji, Belgii i Niemiec, ale działanie ich nie od razu było tak znaczne jak w wiekach późniejszych. Mamy jeszcze stosunkowo niedużo materiałów, które pozwoliłyby nam odtworzyć cały proces wytwarzania odzieży i jej użytkowania przez poszczególne warstwy społeczne w okresie VIII — XII w. n.e. Najwięcej wiemy o technice przyrządzania surowca lnianego i wełnianego na tkaniny odzieżowe. Posiadamy dużą ilość przęślików kamiennych i glinianych, znajdowanych w grobach kobiecych oraz w domostwach w Gnieźnie, Opolu, Santoku, Gdańsku, Poznaniu i in.; dalej mamy drewniane wrzeciona, części warsztatów, które świadczą, że w tym czasie był używany w Polsce warsztat poziomy, wreszcie znamy nożyce żelazne, igły z nitkami, igielniki kościane i inne krawieckie przybory. Przy-

gotowanie odzieży jest nadal zajęciem kobiecym na użytek domu, a nie wyodrębnionym rzemiosłem.[16]

Elementem będącym na pograniczu ozdoby i ubioru są tzw. „kabłączki skroniowe" (ryc. 10) z brązu, srebra, złota, bardzo rzadko z ołowiu, które nie stanowiły oddzielnej biżuterii, ale były z reguły naszywane na krajki wełniane, bądź też na paski skórzane stanowiące rodzaj czółka. Kabłączki skroniowe występują powszechnie na całej Słowiańszczyźnie. Prototypy ich spotyka się już w kulturze łużyckiej (1300— 300 r. p.n.e.), a przetrwały u Słowian południowych aż do XIV w. Kabłączki skroniowe są dowodem istnienia pewnych wspólnych wszystkim plemionom słowiańskim elementów ubioru. Wykonywane one były z różnych metali, co świadczy, że były noszone przez kobiety niezależnie od ich stanu posiadania. Kabłączki skroniowe są uwiecznione na jednej z miniatur Biblii Staroczeskiej.

Wobec tych skąpych i dość jednostronnych danych, wielkie znaczenie posiadają coraz to nowe odkrycia tkanin z XII — XIIIw.[17].

Bardziej interesujące znaleziska mamy ze Szczecina, Santoka, Opola i Gdańska, a ostatnio z Wolina.

W Opolu zachowało się ponad sto fragmentów tkanin o różnych splotach — płóciennym, rządkowym, rypsowym — utkanych z miejscowej wełny grubej i cienkorunnej. (Owce cienkorunne były znane na terenie Śląska już w XI w.). Obok tkanin gładkich występują wzorzyste, pasiaki lub też o innym barwnym wątku niż osnowa. Wełna była barwiona na brunatno, żółto, zielono, buraczkowo, niebiesko, fiołkowo i czerwono. Czarna prawdopodobnie była nie barwiona. Znalezione zostały także kawałki sukna, filcu i wojłoku oraz samodziały lniano-wełniane lub też z wełny zmieszanej z puchem zajęczym.

Ponadto znaleziono dużą ilość sprzętu tkackiego, jak przęśliki, wrzeciona, krosienka tabliczkowe, oraz części warsztatu tkackiego poziomego, bodaj najstarszego z ziem Polski. Pojawienie się tego typu krosien świadczy o doskonaleniu się techniki tkackiej, co ma duże znaczenie dla historii rozwoju odzieży w Polsce.



Ryc. 16. Fragment kielicha z Trzemeszna XII w.

Obok tkanin niewątpliwie miejscowego pochodzenia, znaleziono w Opolu różnobarwne kawałki jedwabnych tkanin (gazy, atłasu), a także tkaniny wykonanej z przędzy jedwabnika dzikiego (tussor). Są też ślady lnu włoskiego i chińskiej trawki-rami. Tkaniny jedwabne najprawdopodobniej pochodziły z Chin. Są datowane na wiek XI.

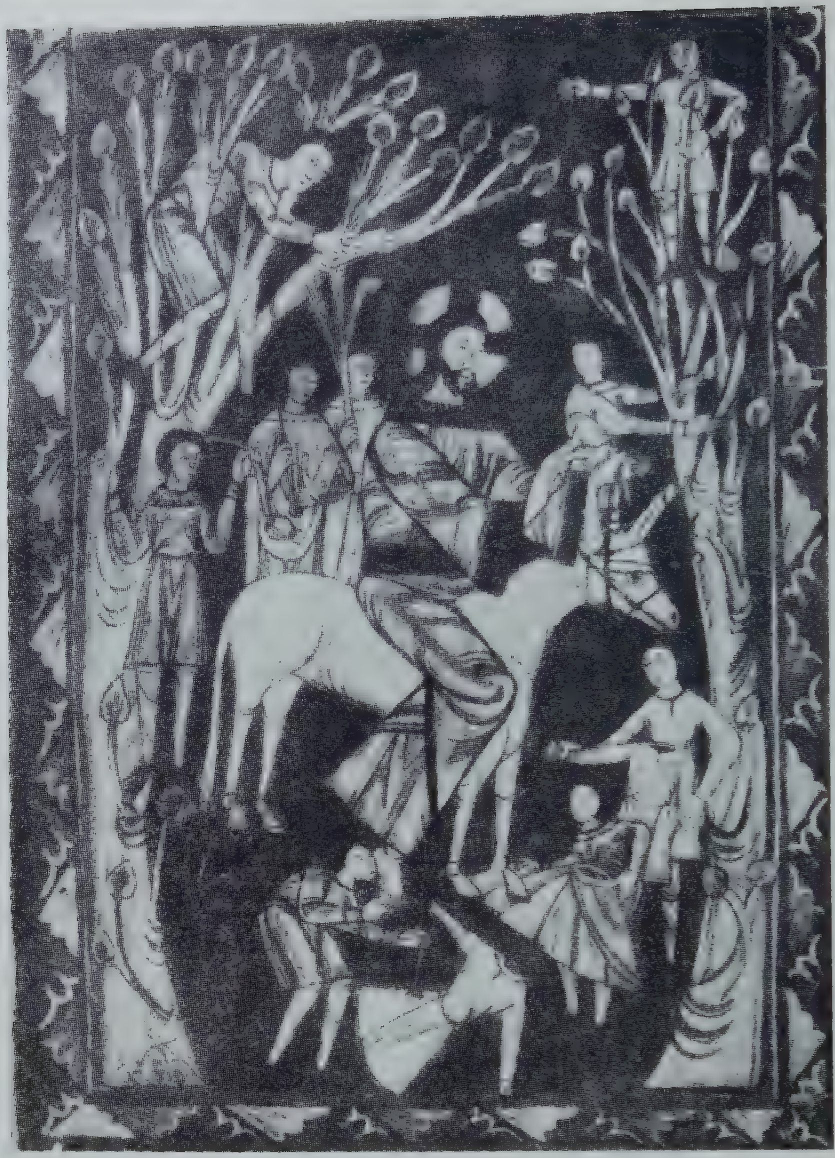
Ponadto odkryto w Opolu około pięciuset sztuk obuwia kobiecego, dziecięcego i męskiego, od całkiem zwykłych do bogato zdobionych haftem z nici lnianych, odciskami w skórze itp. Narzędzia szewskie, garbarskie, duża ilość zrzynków skóry świadczą o tym, że były one produkcji miejscowej.

[16] J. Kostrzewski: Kultura prapolska. Poznań 1947. s. 163—176, 230—251.

[17] J. Kostrzewski: op. cit., s. 239 i 530.
W. Łęga: Kultura Pomorza we wczesnym Średniowieczu w świetle wykopalisk. Toruń 1931.



Ryc. 17. Fragment pateny z Trzemeszna XII w.



Ryc. 18. Wjazd Chrystusa do Jerozolimy. Ewangeliarz gnieźnieński. Ok. 1075 r.

Wielką rewelacją są również odkrycia w Gdańsku, gdzie w ostatnich latach znaleziono przeszło dwieście kawałków tkanin, pochodzących z różnych części odzieży (ryc. 11, 12), krajek, woreczków, rękawic itp. (między innymi jest tam rękaw z bluzki o kroju kimonowym).

Wprawdzie materiał ten nie jest jeszcze w całości opublikowany, ale jest częściowo wystawiony w Łódzkim Muzeum Archeologicznym oraz omówiony w kilku artykułach, m. in. w „Polskiej Sztuce Ludowej".

Technika tkacka we wczesnym Średniowieczu stała w Gdańsku wysoko. Podobnie jak w Opolu, odkryto znaczną ilość sprzętu tkackiego. Mamy tu obok przęślików i wrzecion, także części poziomych krosien, czółenka tkackie itp. Choć stwierdzono obecność krajek i wstążek wełnianych, to jednak nie zostały znalezione żadne krosienka tabliczkowe, które zwykle służą do ich wyrobu. Do wyrobu tkanin używano głównie wełny owczej, niekiedy z pewną domieszką włosów i sierści zwierząt innych. Oprócz wełny nie barwionej używano przędzy kolorowej. Próby odbarwienia tkanin z brunatnego nalotu kwasów próchniczych dały pozytywne wyniki i wykazały, że niegdyś używano barwników roślinnych, znanych po dziś dzień w farbiarstwie ludowym. Udało się zidentyfikować barwę czerwoną, żółtą, zieloną, co w zestawieniu z naturalną wełną białą, brunatną i czarną dało dość bogatą skalę kolorystyczną. Obok samodziałów gładkich jednobarwnych częste są pasiaki i kraty, których sploty i zestaw barw, układ prążków nie odbiega zbyt od tych, jakie znamy z różnych dzielnic Polski jeszcze w połowie XIX w. Obok splotu płóciennego stosowany był splot rypsowy i czynowaty w kilku odmianach. Niektóre z tkanin są spilśnione. Być może jeden z kawałków jest szczątkiem kobierca.

Wobec obfitości samodziałów wełnianych uderza znikoma ilość płótna lnianego oraz brak tkanin konopnych. Nieobecność ich jest zapewne spowodowana okolicznością, że włókno roślinne ulega zniszczeniu w środowisku kwaśnym, jakim jest torfowisko. Wykryć



Ryc. 19. Św. Hieronim wręcza papieżowi Damazemu ewangelię. Ewangeliarz kruszwicki. XI—XII w.

je można jedynie za pomocą bardzo subtelnych metod analizy mikrochemicznej.

Obok tkanin miejscowego pochodzenia możemy tu mieć oczywiście do czynienia i z tkaninami importowanymi, zwłaszcza przedniejszego gatunku.

Tkaniny gdańskie i opolskie są jednak oczywistym dowodem, że pasiaki nie były na terenie Polski ani zapożyczone, ani narzucone naszemu ludowi w nowszych czasach, jak to utrzymują niektórzy z etnografów [18]. Pasiaste i kraciaste samodziały występują nie tylko na Słowiańszczyźnie, ale wszędzie tam, gdzie zachowało się prymitywne tkactwo warsztatowe. Warstwy wyższe zarzuciły je na korzyść towarów kramnych pochodzenia miejscowego lub też importowanych. Samodziały utrzymały się u ludności uboższej, której nie stać było na noszenie wyrobów rzemieślniczych. Już w tym okresie Polska słynęła w Europie jako eksporter sukna, w w. XII i XIV eksport osiągnął swój poziom szczytowy. Przypuszczać więc należy, że początki rozwoju sukiennictwa polskiego sięgają wieku XI, a może jeszcze wcześniejszego okresu. Na to wskazywałyby m. in. stara nazwa „sukna" oraz wzmianka Procopa.

W Gnieźnie, Opolu i Gdańsku znaleziono kilkaset sztuk obuwia skórzanego (ryc. 13), różniącego się między sobą surowcem i farbami oraz sposobem wykończenia. Obok obuwia roboczego mamy haftowane i zdobione aplikacjami z kolorowej skórki. Znaleziono też kopyta szewskie (Wolin), szydła, reszki surowca skórzanego, świadczące o rozwiniętej produkcji obuwia. Również na drzwiach gnieźnieńskich, o których później będzie mowa, spotka się takie same formy, co potwierdza nie tylko wierność ikonograficzną dzieła sztuki, ale także jego miejscowe pochodzenie.

Cennym uzupełnieniem znanych nam źródeł archeologicznych z zakresu odzieżownictwa są zabytki ikonograficzne ze wczesnego Średniowiecza. I tych, niestety, nie posiadamy zbyt wiele.

---

[18] Bl. Kaczorowska: Wełniany pasiak opoczyński. „Polska Sztuka Ludowa". 1952 nr 1.



Ryc. 20 Mężczyzna z mieczem — z kolumny romańskiej w Strzelnie.

Jedne z najdawniejszych to nagrobki kamienne z Altkirchen (ryc. 15) i Bergen na Rugii, kamień z Leżna, p. Kartuzy, figurka brązowa ze Świecia nad Odrą (ryc. 14), lalka drewniana z Wolina, wreszcie najbardziej znany posąg Swiatowida ze Zbrucza, którego autentyczność jest dzisiaj kwestionowana. Zabytki te, bliżej nie datowane, dają nam dość schematyczny obraz odzieży męskiej. Były to kitle (tuniki) z długimi rękawami, sięgające do kolan lub dłuższe, przewiązane w pasie. Spodnie nie są wyraźnie zaznaczone, typ obuwia zbliżony do gdańskiego. Znamienna jest czapa analogiczna do „czapy Monomacha", a więc sukienna czy filcowa główka oszyta futrem. Czapa podobna stała się oznaką władzy książąt ruskich. W ogólnych zarysach mamy odzież zbliżoną do tej, jaką nam przekazała ikonografia rzymska. Podobne nakrycia głowy występują jeszcze dawniej w tzw. urnach twarzowych na Pomorzu. Mamy tu zatem element odzieży znany na obszarze słowiańskim od pierwszego tysiąclecia p.n.e. do czasów historycznych.

Dopiero w XI — XII w. mamy więcej materiału odnośnie do ubiorów noszonych w Polsce. Są to miniatury, iluminacje w sakramentariach i ewangeliarzach, dalej wyroby złotnicze dla celów liturgicznych, jak kielichy, pateny i czary. W ostatnich czasach wykryto dalsze płaskorzeźby, rzeźby figuralne i freski wczesno-romańskie (Strzelno, Czerwińsk).

Dawniej znane zabytki ikonograficzne były wielokrotnie już opracowywane przez historyków sztuki, zwłaszcza przez specjalistów w zakresie kostiumologii, ale nie interesowano się nimi prawie zupełnie,



Ryc. 21. Kobieta szarpiąca włosy — z kolumny romańskiej w Strzelnie.

jako niezwykle cennymi źródłami historii kultury materialnej [19].

Zaczniemy tu od znanych już ewangeliarzy płockiego i gnieźnieńskiego. Są to jedne z najstarszych zabytków sztuki iluminatorskiej, jakie znamy w Polsce. Są one datowane na ostatnie ćwierćwiecze XI w. Już przed wojną sporną była kwestia pochodzenia ewangeliarza płockiego, zwanego także kodeksem pułtuskim. M. Walicki twierdził, że jest to wyrób czeski (Wyszehrad) na zamówienie z Polski, natomiast zdaniem F. Kopery był to lokalny wytwór polski. Mamy tu swojsko wyglądające postaci dwóch pasterzy, odzianych w dobrze nam znane portki parciane sięgające do kostek, niskie obuwie, kitle do kolan, wciągane przez głowę, z rozcięciem z przodu. Jeden z pasterzy nosi kitel na dłuższej, spodniej koszuli oraz płaszcz (płachtę) przerzucony przez ramię. Obaj mają krótko podgolone włosy.

W tym samym ewangeliarzu w scenie „Rzeź niewiniątek" ciekawą jest dla nas postać siepacza w kitlu z charakterystycznym wycięciem u szyi oszytym krajką. Podobne wycięcia w ubiorze widzimy także na drzwiach gnieźnieńskich u przedstawicieli ludności polskiej i w postaciach zdobiących obramowania tablic, na drzwiach płockich (obecnie znajdujących się w Nowgorodzie — ryc. 23), nosi je także rycerz z romańskiej kolumienki w Strzelnie, odkrytej po wojnie.

[19] A. Przeździecki i E. Rastawiecki: Wzory sztuki średniowiecznej. Paryż—Warszawa 1853—1861.
W. Eliasz-Radzikowski: Ubiory w Polsce i u sąsiadów. Kraków 1899.
J. Matejko: Ubiory w dawnej Polsce. Warszawa 1901.

Obecne wykopaliska w Opolu i Gdańsku potwierdzają zresztą fakt, że wówczas często wyrabiano krajki wełniane na krosienkach tabliczkowych. Siepacz ponadto nosi długie, wąskie portki, a na głowie stożkowatą czapę z wąskim obrzeżeniem. Czapki takie były robione zapewne z sukna lub pilśni i noszone powszechnie.

Na tej samej miniaturze kobiety odziane są w długie luźne suknie, przewiązane w pasie, z długimi (popimi) rękawami, oszytymi z dołu krajką lub też wyszywanymi. Głowy mają osłonięte chustkami okręconymi dookoła szyi. Brak tu podwik (podgębników).

W ewangeliarzu gnieźnieńskim ciekawa jest scena „Wjazdu Chrystusa do Jerozolimy" (ryc. 18), w której widzimy ludzi odzianych w suto marszczone kitle (przewiązane w pasie, bądź też składające się z obcisłej góry i przyszytej marszczonej części dolnej), w długie płócienne spodnie i niskie trzewiki.

Mielibyśmy tu do czynienia z nowym elementem w odzieży, mianowicie z klinami wstawianymi dla rozszerzenia obwodu kitla, co ułatwiało chód. Istnienie takich klinów poświadczają średniowieczne ubiory kościelne do dziś zachowane. Nasuwa się przypuszczenie, że podobnie wyglądała scena rozdawnictwa szat przez Mieszka w czasie chrztu Polan. Odzież taką wsie służebne przygotowywały nie tylko dla Mieszka, ale i dla Bolesława Chrobrego na święta doroczne. Nawet w wypadku, gdyby wyżej wymienione ewangeliarze były czeskiej roboty, nie przesądzałoby to sprawy, że starano się w nich wyrazić odrębność polskiej architektury i ubioru.

W późniejszym nieco ewangeliarzu kruszwickim, na którym św. Hieronim wręcza papieżowi Damazemu ewangelię (ryc. 19), znowu widzimy dobrze nam znane czapy, przypominające bardzo tzw. „czapę Monomacha", raczej nie noszoną w krajach zachodnio-europejskich. Mimo rzekomo niemieckiego pochodzenia (Helmarshausen) mamy i tu motywy swojskie.

Niezwykle ciekawe dla historii ubiorów w Polsce są oba kielichy i patena — ofiarowane, jak głosi legenda, przez Dąbrówkę klasztorowi w Trzemesznie, a w istocie pochodzące z XII w. (ok. 1170 r.). Mamy tu sceny biblijne, ale zarówno tło, jak i figury mają cechy miejscowe. Znowu nasuwa się tu pytanie: wyrób czeski czy lokalny? Nie jest przecież rzeczą przypadku, że ubiór, jaki widzimy na kielichu (ryc. 16), występuje także i na innych zabytkach polskiej sztuki wczesnoromańskiej. Mamy tam chłopa z cepem i dwoma snopami zboża, dalej widzimy winników, dźwigających ogromne grono winne (ryc. 17). Ten motyw mógł się





wydawać dawniejszym historykom sztuki nieco egzotyczny i może w oparciu o niego przesądzali czeskie pochodzenie ewangeliarza. Uważano bowiem, że uprawa wina, znana w Czechosłowacji, obcą była w Polsce średniowiecznej. Tymczasem wykopaliska doby ostatniej, m. i. w Gnieźnie, Poznaniu i Opolu, dowiodły, że winnice były wówczas znacznie bardziej rozpowszechnione niż w Polsce współczesnej. A zatem motyw winników, pracujących przede wszystkim na potrzeby kościoła i panującego, był usprawiedliwiony miejscowymi stosunkami (ryc. 27). Wreszcie podobną postać widzimy koło Złotego Cielca. Wszyscy ci mężczyźni odziani są w kitle wciągane przez głowę, sięgające po kolana, oraz czapy wyżej opisanego typu. Mniej wyraźnie zaznaczone są portki. Mamy tu typ ubioru odrębny od tego, jaki np. spotyka się we współczesnych iluminacjach i miniaturach francuskich i włoskich. Na kielichu z Trzemeszna jest jeszcze jeden ciekawy szczegół. Jest tam mianowicie przedstawiona kolumienka romańska zupełnie podobna do odkrytej kilka lat temu w Strzelnie.

Bardzo ciekawie przedstawiają się postaci niewieście na jednym i drugim kielichu oraz patenie. Widzimy tu m. i. kobietę z jakimś nieokreślonym długim narzędziem, w luźnej, przewiązanej w pasie sukni z długimi rękawami. Jest to prawdopodobnie zwykła odzież robocza. Dalej mamy kobietę z dzieckiem na ręku w podobnej sukni, lecz z szerokimi rękawami oszytymi krajką (albo wyszywanymi) oraz w zawoju na głowie. Wśród innych postaci wyróżnia się kobieta z oczami zawiązanymi przepaską, odziana w zwierzchnią suknię, oszytą u dołu i przy rękawach ozdobną bordiurą albo krajką i przepisaną takimże pasem. Spod zwierzchniej sukni wyziera dłuższa spodnia koszula. Jedna z tych kobiet ma głowę odkrytą, co oznaczać może dziewczynę niezamężną, inna pod opaską okrywającą włosy nosi podwikę, czyli chustę osłaniającą podbródek i szyję.

Ciekawe są tu naszycia na rękawach podobne zupełnie do tych, jakie znamy we współczesnym ubiorze ludowym na terenie Słowiańszczyzny, a szczególnie Rusi. Podobne naszycia (lub oszycie krajką) zdobią kitel rycerza z romańskiej kolumny ze Strzelna, suknie książąt Bolesława Kędzierzawego i Leszka Mazowieckiego na tympanonie z kościoła Św. Michała we Wrocławiu (XII w.).

Ubiory kobiece z kielichów trzemeszneńskich nie są identyczne z tym, jaki znamy z miniatur czeskich, różnią się też trochę od sukni, w którą ubrana jest Czeszka, matka św. Wojciecha, na drzwiach gnieźnieńskich.



Ryc. 22. Postać męska — z drzwi płockich XII w. Obecnie w Nowgorodzie.

Ryc. 23. Nawiedzenie św. Elżbiety przez P. Marię. Drzwi płockie. XII w. Obecnie w Nowgorodzie.

Ryc. 24. Postać gisera drzwi płockich, Waismutha. XII w. Obecnie w Nowgorodzie.



Ryc. 25. Śmierć męczeńska św. Wojciecha. Drzwi gnieźnieńskie. Ok. 1170 r.



Ryc. 26. Narodziny i kąpiel św. Wojciecha. Drzwi gnieźnieńskie. Ok. 1170 r.

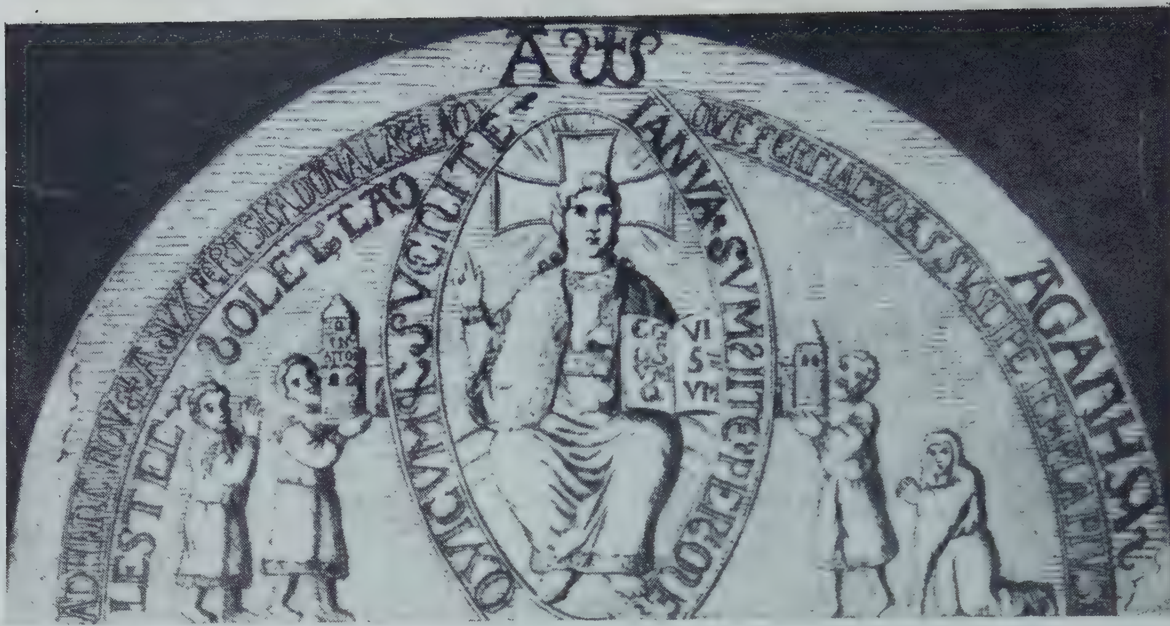


Ryc. 27. Winnik — z drzwi gnieźnieńskich. Ok. 1170 r.

Natomiast przypominają one w pewnym stopniu odzienie Słowianek naddunajskich z kolumny Trajana. Ponadto widzimy ozdobnie odziane kobiety na drzwiach płockich (Rachela, N. Maria Panna i św. Elżbieta), dalej — ks. Agafia ze zniszczonego tympanonu w kościele Św. Michała we Wrocławiu (ryc. 28), postać kobieca z romańskiej kolumny w Strzelnie (ryc. 21).

Postać donatorki, Marii Włostowicowej, na tympanonie z kościoła N. Marii Panny na Piasku we Wrocławiu (1153 r.) odziana jest w długi płaszcz (ryc. 29), który zapewne był noszony tylko przez możne panie. Podobny ubiór bowiem widzimy u Regelindy, córki Bolesława Chrobrego, a małżonki markgrafa Hermana (ryc. 30), uwiecznionej w pięknej rzeźbie zdobiącej katedrę w Naumburgu (XIII w.) Regelinda jest ubrana w luźną, powłóczystą szatę o długim wąskim rękawie i w płaszcz spływający do kostek. W suknię ma wpiętą kosztowną zapinkę, a pod diademem książęcym nosi białą podwikę, zasłaniającą szyję i podbródek. Podobne podwiki czy podgębniki jeszcze w XIX w. noszone były przez Ukrainki z Huculszczyzny i Słowaczki. Ubiór ten, trwający tak długo na ziemiach słowiańskich, nie był również obcy w Europie zachodniej, gdzie jednak, np. we Francji, miał wygląd raczej wąskiej taśmy podtrzymującej podbródek. Dość wcześnie też wyszedł tam z użycia. Na Słowiańszczyźnie stanowił ubiór używany przez kobiety zamężne wszystkich warstw (w Polsce zaczęto go zarzucać dopiero w XVI w.).

Patena kielicha ufundowanego w r. 1230 przez Konrada Mazowieckiego i ofiarowanego dla Płocka (ryc. 32) jest bezsprzecznie wyrobu krajowego. Mamy tu bowiem przedstawioną rodzinę księcia, którego małżonka, Rusinka, wyobrażona jest w namitce będącej czymś



Ryc. 28. Tympanon z kościoła Św. Michała we Wrocławiu XII w.

w rodzaju podwiki i nałęczu — przepasce, noszonych tak w Polsce, jak i na Rusi. Jej synowie są odziani w płaszcze z kapturami (mylnie interpretowanymi przez A. Brücknera jako „węzły ściągane pierścieniami", co byłoby zgoła niecelową ozdobą). Bardzo charakterystyczne są podgolone fryzury młodzieńców, przypominające czuby szlacheckie. Księżna nosi również długi płaszcz podobny do okrycia Marii Włostowicowej i Regelindy. Nie jest wykluczone, że uwidocznia się tu wpływ Kościoła, który narzucał wiernym pewne wskazania dotyczące ubioru, mianowicie owe długie, luźne szaty, noszone zarówno przez mężczyzn, jak i kobiety. Przepisy moralne, które wpływały na ujednolicenie ubioru męskiego i kobiecego, wprowadzały równocześnie moment kosmopolityzmu w ubiory plemienne czy narodowe. W związku z tymi nowymi tendencjami, zwłaszcza w ubiorze wyższych sfer i kleru, pospolite stają się luźno narzucone na głowę chusty, łoktusze sięgające do łokcia, welony zasłaniające całą postać, jak to widzimy w Psałterzu głogowskim (1250 r.), w Kodeksie św. Jadwigi M. Pruzi z r. 1353 i na najstarszym, jaki znamy, obrazie sztalugowym „Św. Katarzyna i Agnieszka" (kon. XIII w.) z Dębna. W XV wieku pojawiają się już owe długie kwefy, tak znamienne dla ubioru polskich szlachcianek, a będące dalszym rozwinięciem tego przystroju.

W XI — XII wiekach dzieci ubierane były w koszulki o kimonowym kroju rękawów, jak to widzimy na Dzieciątku z tympanonu z Nowego Miasta pod Dobromilem (ryc. 31). Ubiór ten przypomina koszulkę ucznia z płaskorzeźby gallo-rzymskiej z Neumagen.

Obok wizerunków ludności rolniczej, znanych nam z pateny trzemeszneńskiej, mamy też na niedawno odkrytym malowidle ściennym w kościele kanoników regularnych w Czerwińsku — drwali zajętych wyrębem lasu. Na patenie kaliskiej, obok wyobrażenia Mieszka Starego, jest wizerunek złotnika Konrada, a na srebrnej czarce z Włocławka widzimy wojaków z książęcej drużyny. Na kolumnie romańskiej ze Strzelna wyobrażony jest rycerz (ryc. 22), a na obu wspomnianych tympanonach wrocławskich widzimy książąt i magnatów, podobnie jak na patenie płockiej i kaliskiej.

Zestawiając ubiór przedstawicieli wyodrębniających się w tym czasie klas społecznych: dworu, magnatów i rycerstwa, rzemieślników i wreszcie chłopów, widzimy, że odzież ich nie jest wcale tak bardzo urozmaicona, jakby się to na pozór wydawało. Wcale nie przedstawia tak dużej różnorodności, jaką widać w czasach późniejszych.

Mężczyźni wszystkich warstw noszą kitle (tuniki) do kolan, z długimi wąskimi rękawami i portki sięgające kostek, wpuszczone w niskie obuwie. Noszone są także kaftany, może podbite futrem (tympanon z kościoła Św. Michała we Wrocławiu). Dopiero w XIII w. rozpowszechniają się w warstwach wyższych długie suknie i płaszcze. Różnica między ubiorem warstw posiadających a warstw niższych polega raczej nie na odmiennym kroju, ale na użytkowaniu innej tkaniny. Już w X w. n. e. zaczynają się pokazywać kosztowne jedwabie, brokaty, lamy i inne zagraniczne tkaniny.

Potwierdza to wczesne używanie nazwy „jedwab" będącej pochodzenia gockiego oraz późniejsze nieco znaleziska w Gnieźnie, w krypcie św. Leonarda w Krakowie. Dalej zachował się jedwabny, pokryty złotą siatką czepiec królowej Ryksy, pochowanej w 1017 r. w Kolonii. Importowano także cienkie sukna dostępne dla możniejszych, biedniejsza bowiem ludność używała tańszych tkanin kramnych, choć najczęściej posługiwała się samodziałami domowymi.

Strojność ubioru podnosiły poza biżuterią wyszycia o prostych geometrycznych wzorach, co poświadczają wykopaliska gdańskie. U warstw wyższych były one niewątpliwie znacznie bardziej ozdobne, gdyż do haftów oprócz nici jedwabnych był używany drucik złoty i srebrny. Po skarbcach królewskich i kościelnych zachowały się wzory takich ozdób. Dzięki pracom wy-



Ryc. 29. Tympanon z kościoła NMP. na Piasku we Wrocławiu. Ok. 1153 r.

kopaliskowym znamy okazy bardzo pięknych robót ręcznych, między innymi z Birki w Szwajcarii i z ZSRR (Łotwa i Estonia). Bardzo lubiane były oszycia krajkami robionymi na krosienkach tabliczkowych. Krajki zostały znalezione w Gdańsku, a użytek tych wełnianych wstążek dobrze jest uwidoczniony na drzwiach płockich. Mamy tam także dość dużo przykładów tkaniny zdobnej w różne motywy, najczęściej geometryczne. Skromniej przedstawiają się wyszycia zaznaczone na rękawach kitla rycerskiego z kolumien-



Ryc. 30. Regelinda (córka Bolesława Chrobrego) Pomnik w katedrze naumburgskiej. XII w.



Ryc. 31. Tympanon z Nowego Miasta pod Dobromilem XIII—XIV w. Obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie.

ki w Strzelnie. Krajki deseniowe w ubiorze dworskim zostały zastąpione bordiurami jedwabnymi lub brokatowymi, częstokroć nasadzanymi drogimi kamieniami.

Odrębność klasową znaczył też pas sporządzony ze zwykłej krajki wełnianej albo z rzemienia skórzanego, bądź też nabijany blachą srebrną czy złotą, wysadzany drogimi kamieniami itp. Wreszcie różnice widzimy w obuwiu, o czym już była mowa.

Podobnie przedstawia się sprawa z ubiorem kobiecym. Nie krój stanowił tu cechę wyróżniającą, ale materiał i zdobiny. Jednakże nie należy sądzić, że tylko ubiór wielmożów i panujących odznaczał się bogactwem, natomiast odzież warstw niższych była bardzo skromna. Najbardziej dobitnie świadczy o tym wielka rozmaitość tkanin, jaką widzimy w Gdańsku. Zjawisko podobne obserwujemy na drzwiach płockich, na których widzimy bogate ubiory rzemieślników (giserzy Abram i Waismuth), a motywy ornamentalne dość wiernie naśladują motywy geometryczne znane nam w prymitywnym tkactwie, zachowane po dziś dzień w wytwórczości ludowej krajów słowiańskich, zwłaszcza w kobiernictwie (ryc. 22, 24).



Ryc. 32. Patena płocka. XIII w. Postacie Konrada Mazowieckiego, żony i dwóch synów: Kazimierza i Ziemowita — powtórzone na rysunkach obok pateny.

Jednym z najwspanialszych zabytków, jakie znamy z obszaru Polski, są niewątpliwie drzwi brązowe z Gniezna. Już Lelewel uważał, że „nie ma w nich śladu niemieckiej roboty", że są one „krajowców dziełem". M. Walicki podkreślał, że nie mają one żadnej analogii, i wyrażał przypuszczenie, iż są one miejscowym wyrobem, jakkolwiek widać w nich oddźwięk południowej romańszczyzny. Na tym samym stanowisku stoi dziś T. Dobrzeniecki, autor świeżo wydanej monografii o tym dziele. Jedynie Brückner uważał je za wyrób czeski, stwierdzając jednak, że odzwierciedla ono sceny z życia polskiego. Mamy tu przecież wyobrażone to samo obuwie, jakie znalazło się w materiale archeologicznym (Gniezno, Opole, Gdańsk). Zresztą takie obuwie widnieje i na innych zabytkach sztuki iluminatorskiej i złotniczej.

Drzwi gnieźnieńskie miały stanowić uwieczniony w spiżu życiorys św. Wojciecha, na wzór w kamieniu ciosanych lub w drzewie rzeźbionych „biblii ubogich". Tak więc już w swym założeniu musiały być jak najbardziej zrozumiałe i komunikatywne dla szerokich rzesz wiernych. Wpływało to — podobnie jak w ikonografii starożytnej — na wierność w oddawaniu szczegółów nie tylko liturgicznych, lecz także kostiumologicznych czy architektonicznych. To bowiem dawało gwarancję należytego zrozumienia scen, które na drzwiach gnieźnieńskich wyobrażały liczne epizody z życia św. Wojciecha. Są tam obrazy przedstawiające jego dzieciństwo w Czechach (ryc. 26), dalej mamy wyobrażony pobyt św. Wojciecha w Rzymie, jego podróże misyjne w Polsce i na Pomorzu, jego śmierć męczeńską (ryc. 25) i sprowadzenie ciała do Polski. Dzięki temu mamy — nie zawsze zauważalne na pierwszy rzut oka — konsekwentnie przez całą scenerię podkreślane różnice w traktowaniu postaci należących do odrębnych szczepów i warstw społecznych, a także różnych grup wieku. Mamy tu bowiem rodziców św. Wojciecha, należących do możnego rodu czeskiego Sławnikowiczów, i czeską służebną. Obok biskupa występuje niższy kler, jego towarzysze misji. Dalej mamy miejscową ludność — Wielkopolan, pogańskich Prusów, Żydów i wreszcie dwu monarchów i ich orszaki (Bolesława II, króla czeskiego, i Ottona III, cesarza niemieckiego). Równie dokładnie jak strój biskupi potraktowane są ubiory królów i ich poddanych. Tak np. kitle noszone przez Polaków mają podłużne rozcięcia u szyi ozdobione wyszyciem lub oszyte krajką, analogiczne do tych, jakie spotykamy w polskich ewangeliarzach, na kolumnie ze Strzelna itp. Natomiast mieszkańcy Pomorza mają wycięcia inaczej obramowane niż Polacy i Żydzi. Ci ostatni odziani są w charakterystyczne spiczaste czapki. Bardzo interesujące są figurki wplecione w roślinną ornamentykę obramowania drzwi. Przedstawiają one lud pracujący, a więc przede wszystkim hodowców wina (ryc. 27), produktu niezbędnego w liturgii, i myśliwych pracujących na rzecz księcia lub klasztorów. I tu znów podkreślić trzeba zbieżności kostiumologiczne wyżej omówionych ewangeliarzy, kielichów i paten z kolumienką ze Strzelna czy freskiem z Czerwińska.

Bardzo ładny materiał kostiumologiczny mamy na drzwiach płockich, ufundowanych przez biskupa Aleksandra (1130 — 1156) dla katedry płockiej. W licznych scenach biblijnych występują swojskie postaci, jak wyżej wspomniani rzemieślnicy Abram i Waismuth, ponadto młodzieńcy z książką i psem, dalej postaci kobiece — Rachela, NMPanna i św. Elżbieta. Mamy tu bardzo realistycznie oddane kraciaste i wzorzyste samodziały, deseniowe krajki, obuwie podobne do okazów znanych dziś z Gniezna, Opola i Gdańska.

Wreszcie mamy polski ubiór na romańskim kapitelu z Kolbacza, przypominającym suknie znane nam z późniejszych wyobrażeń (pomnik Z. Bonerowej, portret Elżbiety z Jordanów Ligęziny).

Materiał, który przedstawiliśmy tutaj w wielkim skrócie, jest wciąż uzupełniany nowymi odkryciami. Prawdopodobnie w ciągu najbliższych kilku czy kilkunastu lat będziemy mogli dokonać pierwszej większej syntezy nagromadzonych materiałów w zakresie historii ubioru polskiego. Dlatego obecnie ograniczę się do najogólniejszego podsumowania wniosków, jakie możemy wysunąć na podstawie dotychczasowych prac badawczych, nie rezygnując w przyszłości z pełniejszej syntezy.

Przede wszystkim wydaje mi się, że teza o prymitywizmie i ubóstwie kulturalnym dawnych krajów słowiańskich nie posiada dostatecznej argumentacji. Znaleziska archeologiczne świadczą o tym, że już w pierwszym tysiącleciu naszej ery posiadaliśmy na naszych ziemiach stosunkowo wysoką technikę produkcyjną.

Słowiańskie nagrobki z Altkirchen i Bergen na Rugii, figurki ze Świecia, idol nowgorodzki, lalka drewniana z Wolina, bizantyjskie freski i mozaiki z wczesnego Średniowiecza wykazują niewątpliwą zbieżność ze znanymi zabytkami ikonograficznymi świata starożytnego, z łukiem Konstantyna, kolumnami Marka Aurelego i Trajana, pomnikiem z Adamklissi. Dostrzegamy tu nić wiążącą różne zjawiska na przestrzeni około tysiąca lat, widzimy podobieństwa w przedstawionych ubiorach i poszczególnych elementach odzieży, w zakresie sprzętu wytwórczego i wreszcie nazewnictwa.

Na tej podstawie możemy już dziś postawić hipotezę, że polska odzież wczesnośredniowieczna genetycznie wywodzi się od ubiorów, jakie znamy z ikonografii rzymskiej.

A jednocześnie widzimy jasno specyfikę rozwojową ubioru na ziemiach polskich, dostrzegamy nowe elementy w zdobnictwie i użytkowaniu materiału, które potwierdzają naszą odrębność etniczną. W krajach zachodnio-europejskich mamy bardziej posunięty proces rozwarstwienia społecznego i silniej zaznaczoną dyferencjację w obrębie poszczególnych warstw, co tak wyraziście widać w różnicach ubioru i rodzaju noszonej biżuterii.

Analiza porównawcza współczesnych ubiorów z Polski i innych krajów dowodzi wreszcie, że w Hiszpanii, ZSRR, Chinach i na innych obszarach geograficznych i kulturowych przechowały się różne elementy ubioru, pochodzące jeszcze z okresu wspólnoty pierwotnej, a wykazujące wspólne cechy z pewnymi elementami ubioru polskiego.

Reprodukcje 5 i 17 wykonał Fr. Kurowski, pozostałe zaś St. Deptuszewski.

DYWANY DWUOSNOWOWE
BRACI SKŁADANOWSKICH Z WYSZKOWA

ZOFIA CIEŚLA-REINFUSSOWA

Wśród czynnych do dziś warsztatów tkackich, wykonujących tzw. tkaniny dwuosnowowe, jednym z ważniejszych jest pracownia braci Stanisława i Władysława Składanowskich (ryc. 1), znajdująca się w Wyszkowie, miasteczku położonym w powiecie pułtuskim, na południowych kresach Kurpiowszczyzny. Według tradycji rodzinnej zawód tkacki ma być w rodzie Składanowskich dziedziczony od 300 lat, natomiast z przeprowadzonych w parafii wyszkowskiej badań ksiąg metrykalnych, sięgających XVIII wieku, wynika, że najstarszym z uchwytnych dla nas w materiale źródłowym członków tej rodziny był Jan Składanek, mieszkający w połowie XVIII wieku we wsi Porządzie, należącej wówczas do tejże parafii. Syn jego Tomasz nadaje swemu nazwisku brzmienie szlacheckie i występuje już jako Składanowski.

Czy przodkowie dzisiejszych tkaczy również zajmowali się tym zawodem, trudno jest stwierdzić, gdyż księgi metrykalne nie zawierają w tym kierunku żadnych wskazówek. Dopiero o ojcu żyjących dziś tkaczy wyszkowskich wiadomo na pewno, że trudnił się wyrobem dwuosnowowych dywanów. Według zapisków z ksiąg parafialnych, urodził się on w roku 1860 w Tumanku koło Niegowa, gdzie później przez czas jakiś prowadził pracownię tkacką. Około roku 1900 przeniósł się do Wyszkowa i tam osiadł na stałe. W Wyszkowie urodzili się jego synowie do dziś żyjący: Stanisław (1901) i Władysław (1905). Prócz dwóch wyżej wymienionych pracowało tu do niedawna jeszcze kilku tkaczy tego samego nazwiska, którzy jednak zawód tkacki porzucili. Niektórzy z nich przenieśli się na Ziemie Odzyskane, gdzie znaleźli zajęcia bardziej im odpowiadające. Spośród tych, którzy odeszli od zawodu tkackiego, najzdolniejszym miał być podobno 16-letni Sławek Składanowski, przebywający obecnie w Warszawie.

Składanowscy tkają swe dwuosnowowe dywany wełniane na szerokim warsztacie podnóżkowym o czterech nicielnicach. Pracują zawsze we dwóch, gdyż jeden nie byłby w stanie przewlekać osnowy i przerzucać czółenka na całą szerokość tkaniny. Wymiary dywanów wahają się mniej więcej około 1,5 × 2 m. Ojciec Składanowskich w tym samym mniej więcej czasie, kiedy ze wsi przeniósł się do Wyszkowa, a więc około roku 1900, nabył warsztat żakardowy, na którym tkał czas jakiś swe dwuosnowowe dywany. Wzory szablony) do żarkadu wyrabiano dla niego w Łodzi, na podstawie rysunków dostarczonych na papierze kratkowanym. Jeden tylko z tych wzorów był „na gotowo" sprowadzony z Łodzi. Miał to być wzór „w róże", który jednak nie podobał się odbiorcom do tego stopnia, że Składanowski zaprzestał go stosować w swoich dywanach. Nabywcy na ogół niechętnie ustosunkowywali się do wyrobów żakardowych nawet wówczas, gdy techniką tą tkane były wzory tradycyjne. Przyczyna tej niechęci leżała w momentach technicznych. Warsztat żakardowy nastawiony na określoną gęstość tkaniny przy zastosowaniu wełny o nieco innej grubości powoduje deformację wzoru, czego można uniknąć przy zwykłym warsztacie, gdzie gęstość tkaniny regulowana bywa odpowiednią gęstością płochy, dobieranej do grubości nitki. Urządzenie to pozwala na otrzymanie poprawnego wzoru przy każdej grubości użytej przędzy.



Ryc. 1. Bracia Stanisław (z lewej) i Władysław Składanowscy z Wyszkowa (pow. Pułtusk), wytwórcy dywanów dwuosnowowych.

Obecne dywany Składanowskich tkane są z reguły w dwu kolorach, przy czym zestawienia barwne zależne są od gustu zamawiających (najczęściej czerwony z czarnym, zielony z czerwonym lub różowym). Większą ilość kolorów próbował wprowadzić Stanisław Składanowski (ojciec), jednakże według informacji synów odbiorcy nie ustosunkowali się do tego pozytywnie. Jeden z takich czterokolorowych dywanów wykonanych przez Stanisława Składanowskiego (ojca) o rozmiarach 300 × 500 cm znaleziony został w Starej Wsi, pow. Węgrów, i następnie odrobiony w nowej szacie kolorystycznej przez Dominikę Bujnowską z Węgrowa w roku 1952 (ryc. 2).

Dywany Składanowskich kompozycyjnie są bardzo proste; wzór składa się z dwóch części, a mianowicie: pola środkowego i obramiającej je z czterech stron bordiury. Czasem dodatkowym elementem są obrzeżenia, znajdujące się po zewnętrznej stronie bordiury w formie dwukolorowej kostki, a ponadto jeszcze niekiedy kilkucentymetrowe paski mocno zbitej tkaniny. Wykończenie brzegów stanowią frędzle, biegnące wzdłuż wszystkich krawędzi dywanu lub tylko znajdujące się przy jego węższych bokach.

Wzorów, które obecnie stosują Składanowscy w swych wyrobach, jest niewiele. Liczba ich sięga zaledwie 10, z czego połowa to motywy służące do wypełnienia pól środkowych, połowa zaś używana jest do tkania bordiur. Według informacji żyjących dziś Składanowskich, te same wzory miał stosować też i ich ojciec.

Wzory używane przez Składanowskich do wypełniania pól środkowych posiadają swe nazwy. Spośród nich najbardziej typowy jest wzór „w koła" zwany też „gwiazdą z pazurkami". Jest to rodzaj rozety, składającej się z 4 zębatych płatków, oddzielonych od siebie „pazurkami" w postaci jak gdyby stylizowanej palmy. Stosując omówiony tu motyw tka się dywan „w dwa koła" (ryc. 3), bądź „w trzy" (ryc. 4). Ze względu na to, że szerokość dywanów jest mniej więcej jednakowa (około 150 cm), w pierwszym wypadku dodaje się bogatszą bordiurę, której szerokość równa się prawie średnicy „gwiazdy", w drugim wypadku bordiura jest o połowę węższa. Wśród starych dywanów wyszkowskich zdarzają się czasem tkane „w 4 koła" bez bordiury [1].

Następnym motywem używanym do wypełniania pól środkowych są tak zwane przez Składanowskich „dębowe liście", stanowiące w rzeczywistości motyw winorośli (ryc. 5), który bez zmian stosowany jest w tej rodzinie jakoby od kilku pokoleń. Odmienny charakter posiadają dywany tkane „w kratę" (ryc. 7) o ukośnych kwadratowych oknach, z których każde wypełnione jest przez cztery umieszczone na krzyż kwiatki sześciopłatkowe. Na zasadzie ukośnej kraty zbudowane są również dwa dalsze wzory dywanów, mianowicie wzór „w łańcuchy" (ryc. 8) oraz wzór „pruski" (ryc. 6), który według wiadomości przekazanych Składanowskim przez matkę miał być przyniesiony „z Mazurów".

Kompozycja środkowa ujęta jest w wąską ramkę w postaci jednej (ryc. 4), dwóch (ryc. 6) lub trzech (ryc. 5) linii prostych, oddzielających pole wewnętrzne od dekoracji krawędziowych. Spośród wzorów stosowanych na bordiury najprostszy przedstawia ryc. 13: składa się on z połączonych narożami ukośnych kwadratów, biegnących między liniami prostymi. Pozostałe trzy wzory krawędziowe zbudowane są na zasadzie linii łamanej. W miejscach załamania umieszczone są abstrakcyjnie potraktowane motywy roślinne (ryc. 9) lub geometryczne (ryc. 10, 11, 12). Ze względów technicznych (zbijanie wątku przy pomocy płochy), we wzorach krawędziowych powstaje często pewna różnica powodująca, że bordiura wzdłuż boków dłuższych ma nieco inne proporcje niż ta, która zamyka boki krótsze, mimo że w obu wypadkach wzory zbudowane są w sposób identyczny (ryc. 5). Rzadziej zdarza się, by wzory krawędziowe zdobiące boki dłuższe i krótsze dywanu różniły się między sobą w kompozycji czy doborze motywów. Przypadek taki

[1] Dywan tego rodzaju posiada Apolonia Jaroszewska z Orzechówki, pow. Węgrów.

przedstawia fotografia dywanu ze Starej Wsi (ryc. 15), wykonanego w roku 1901 przez Stanisława Składanowskiego (ojca). Zwykle w jednym z rogów dywanu, czy to na polu środkowym, czy na bordiurze, umieszczona jest data wykonania oraz monogram właściciela (nigdy zaś wykonawcy).

Pracownia Składanowskich obsługuje teren w szerokim promieniu. Zamówienia otrzymują z Suwalszczyzny, z okolic Czyżewa k. Ostrowi Mazowieckiej i zza Buga. Ostatnio zamawiają u nich również wyszkowianie, a nawet ta część okolicznej ludności, która przeniosła się obecnie na Ziemie Odzyskane.

Tkanie dywanu dwuosnowowego jest pracą żmudną i pochłaniającą wiele czasu. Dla przykładu należy podać, że wykonanie jednego dywanu w dwa lub trzy „koła z pazurkami" o wymiarach 1,5 × 2 m wymaga jednego tygodnia pracy dla dwóch ludzi siedzących przy warsztacie po 10 godzin dziennie. Obecnie ilość zamówień na dywany dwuosnowowe poważnie zmalała, dawniej jednak było ich tyle, że pracownia z trudem mogła zamówieniom podołać. Świadectwem tego jest informacja Julii Dziemianowskiej (ze Starej Wsi), która przed I wojną światową musiała czekać cały rok, zanim Stanisław Składanowski (ojciec) wykonał jej trzy zamówione dywany.

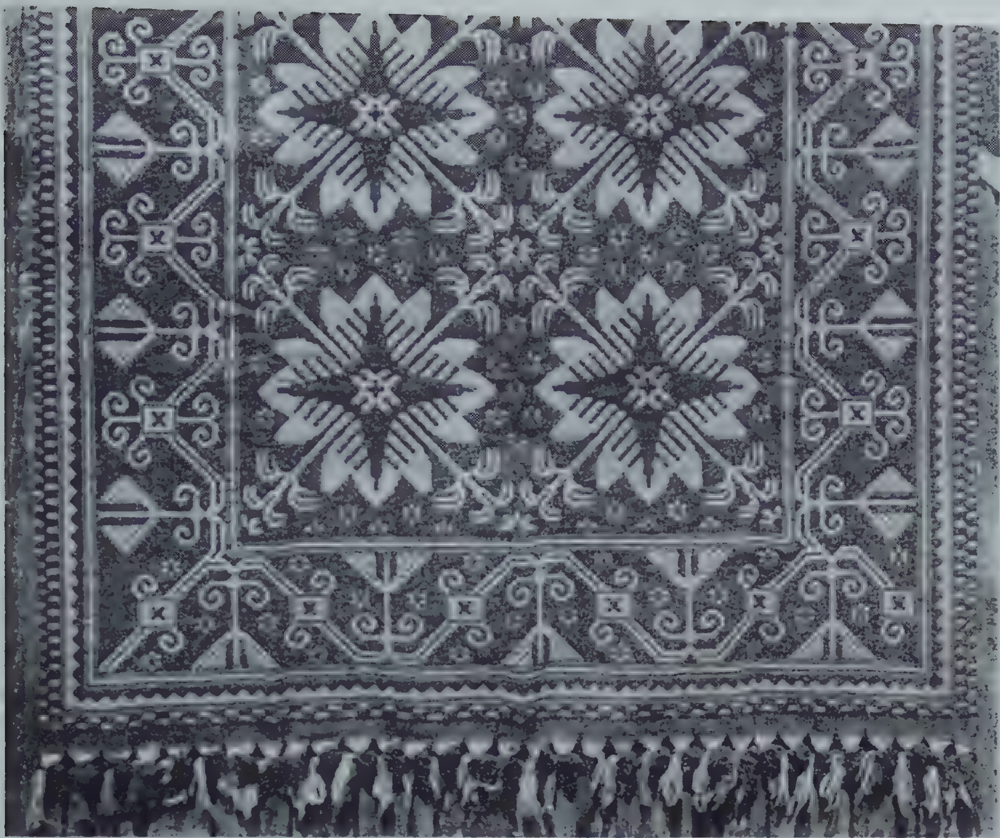
Według informacji Składanowskich poszczególne wzory nie wszędzie bywają jednakowo lubiane. I tak na przykład wzór „w kratę" rozchodzi się najbardziej w okolicy Ostrowi Mazowieckiej, „w koła z pazurkami" popularny jest przede wszystkim na Kurpiach w okolicy Pułtuska, zaś wzór „w dębowe liście" w ogóle bywa mniej zamawiany, gdyż jest „drobny i zamazany". W małej ilości rozchodzi się również wzór „pruski".

Produkcja warsztatu Składanowskich, ograniczająca się do stałego powtarzania kilku wzorów odziedziczonych po ojcu, posiada wszelkie cechy produkcji rzemieślniczej. Charakteryzuje ją wysoki poziom techniczny wykonania przy równoczesnym braku inwencji twórczej. Jest zjawiskiem bardzo znamiennym, że ci dwaj tkacze w ciągu swego pracowitego życia nigdy nie usiłowali sięgnąć po nowe wzory i motywy czy bodaj wprowadzić pewne zmiany w obrębie tego zespołu form, który został im przekazany w dziedzictwie.

W tkactwie dekoracyjnym często spotykamy się z tym, że pewien motyw czy też cały wzór wędruje z pracowni do pracowni i bywa tam niemal bez zmian stosowany. Spotykamy się z tym zarówno wśród zawodowych tkaczy (np. na zachodnim Podlasiu), jak



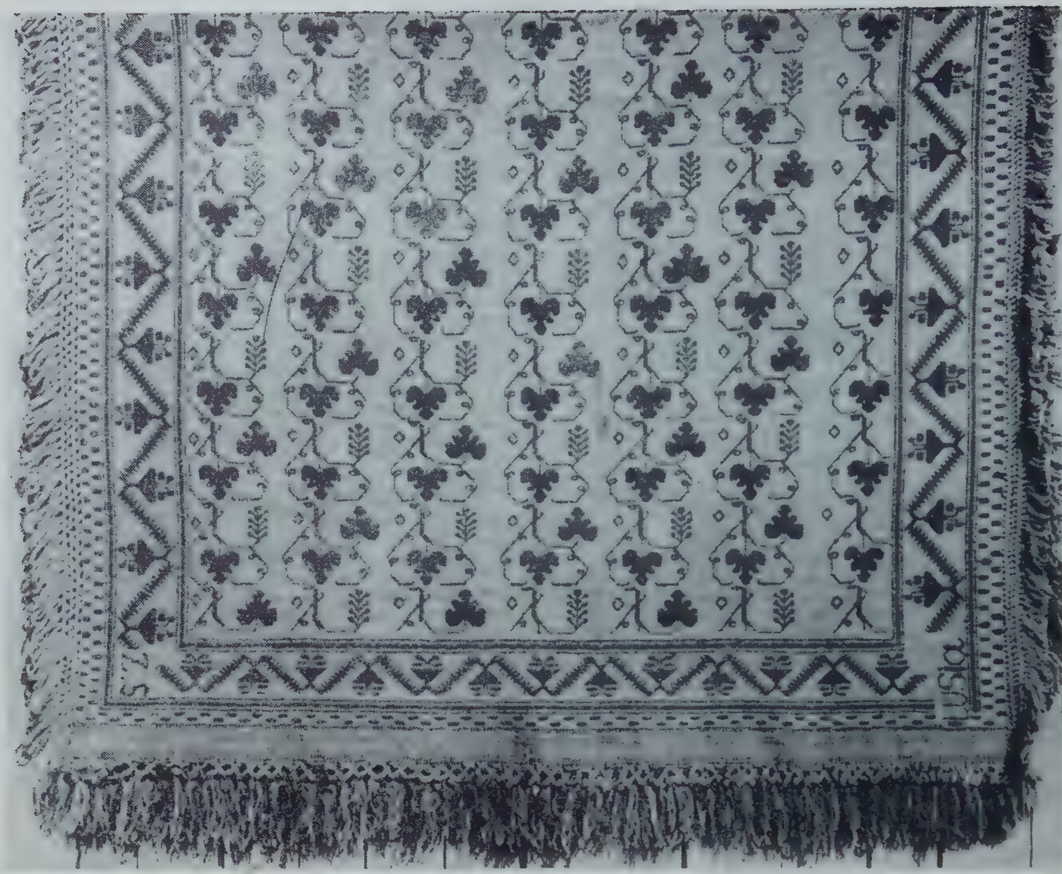
Ryc. 2. Dywan dwuosnowowy — wzór „w gwiazdy z pazurkami" — skopiowany w 1952 roku przez Dominikę Bujnowską (Węgrów) ze starego dywanu tkanego przez Stanisława Składanowskiego (ojca).



Ryc. 3. Dywan dwuosnowowy — wzór „w dwa koła" — wykonany przez braci Składanowskich z Wyszkowa



Ryc. 4. Dywan dwuosnowowy — wzór „w trzy koła" — wykonany przez braci Składanowskich z Wyszkowa



Ryc. 5. Dywan dwuosnowowy — wzór „w dębowe liście" — wykonany przez braci Składanowskich z Wyszkowa.



Ryc. 6. Dywan dwuosnowowy — wzór „pruski" — wykonany przez braci Składanowskich z Wyszkowa.



Ryc. 7. Dywan dwuosnowowy — wzór „w kratę" — wykonany przez braci Składanowskich z Wyszkowa.



Ryc. 8. Dywan dwuosnowowy — wzór „w łańcuchy" — wykonany przez braci Składanowskich z Wyszkowa.



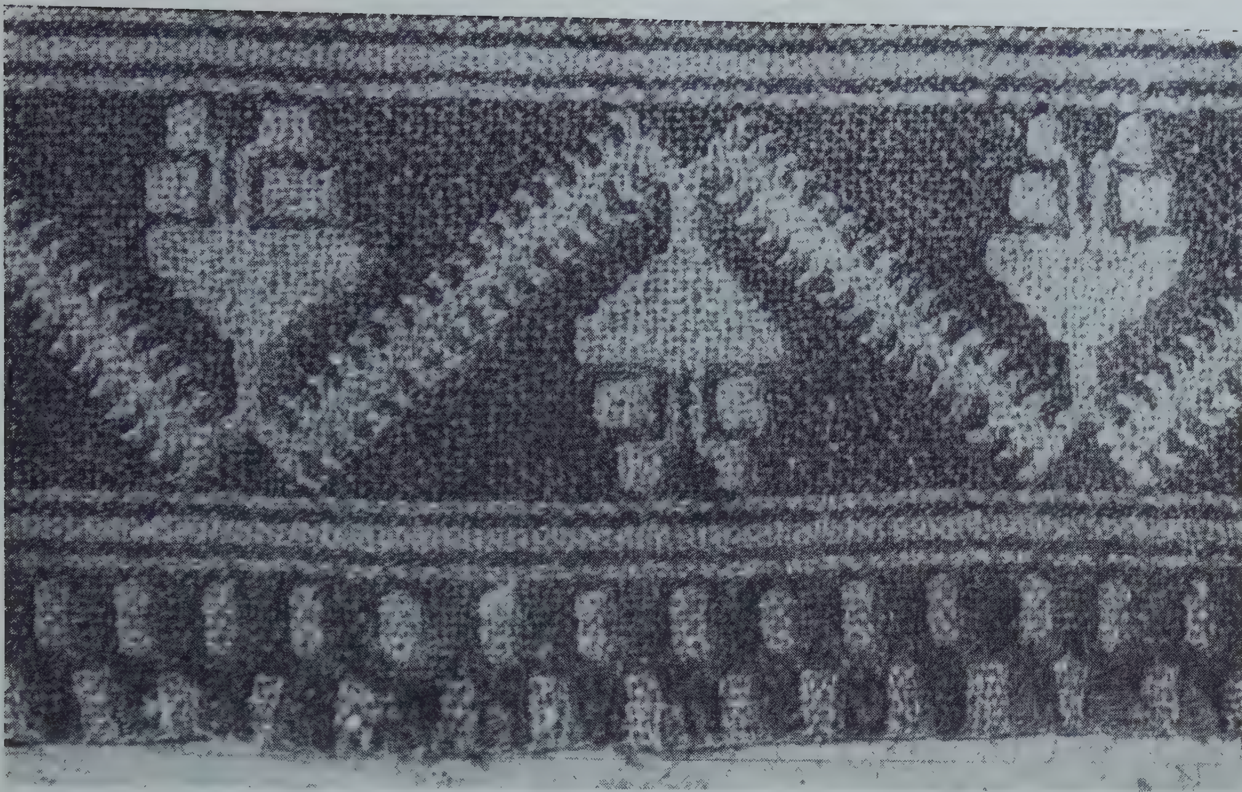
Ryc. 9. Wzór krawędziowy z dywanu dwuosnowowego, stosowany w pracowni Składanowskich z Wyszkowa.



Ryc. 10. Wzór krawędziowy z dywanu dwuosnowowego, stosowany w pracowni Składanowskich z Wyszkowa.



Ryc. 11. Wzór krawędziowy z dywanu dwuosnowowego, stosowany w pracowni Składanowskich z Wyszkowa



Ryc. 12. Wzór krawędziowy z dywanu dwuosnowowego, stosowany w pracowni Składanowskich z Wyszkowa

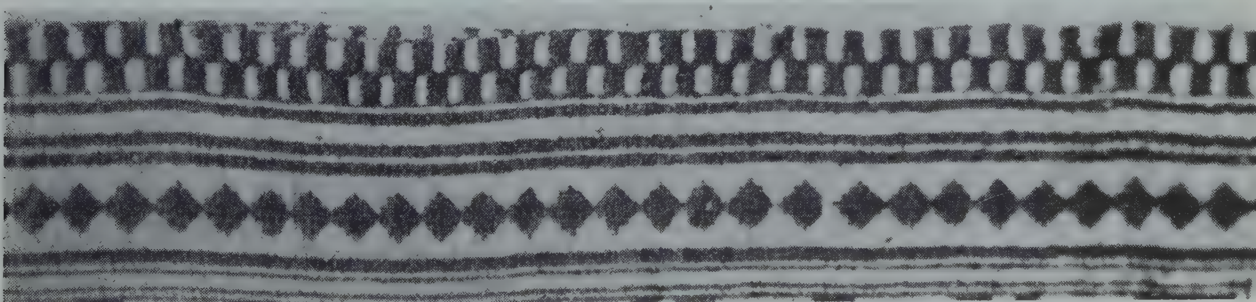
i wśród kobiet wiejskich, zajmujących się tkactwem w sposób dorywczy.

Ciekawe wyniki daje porównanie dywanów wyrabianych przez Składanowskich z podobnymi tkaninami, pochodzącymi z innych ośrodków. Jak wiadomo, zasięg dawnej i dzisiejszej produkcji dywanów dwuosnowowych na terenie Polski obejmuje Mazury (okolice Ełka, Olecka, Piszu [2], Grajewa), Podlasie zachodnie (pow. Węgrów i Sokołów) i wschodnie (pow. Bielsk z ośrodkami w Ciechanowie i Brańsku) oraz powiaty: sokólski i augustowski. Geograficznie ośrodek wyszkowski sąsiaduje najbliżej z pracowniami Podlasia zachodniego, czynnymi jeszcze na początku bieżącego stulecia. W okresie, kiedy wyroby ojca Składanowskich rozchodziły się za Bug, na teren powiatu węgrowskiego i sokołowskiego, istniało tam kilka pracowni tkackich (w Kosowie, Toczyskach, Sokołowie Podlaskim) [3], których produkcja była Składanowskiemu niewątpliwie znana. Wyroby zachodnio-podlaskie, o bardzo charakterystycznych wzorach geometrycznych czy roślinnych [4], w najmniejszym nawet stopniu nie oddziałały na pobliski ośrodek wyszkowski. Niewątpliwy natomiast związek zachodzi między niektórymi wzorami stosowanymi przez Składanowskich a tymi, które występowały na starych tkaninach mazurskich. Jednym z przykładów może tu być wzór „w łańcuchy" (ryc. 8), który w formie niemal identycznej rozpoznajemy na fragmencie zniszczonego dywanu mazurskiego

[2] Konrad Hahm: Ostpreussische Bauernteppiche. Jena—Berlin 1937.

[3] Roman Reinfuss: Sztuka ludowa Podlasia zachodniego. „Polska Sztuka Ludowa" 1952 nr 4—5.

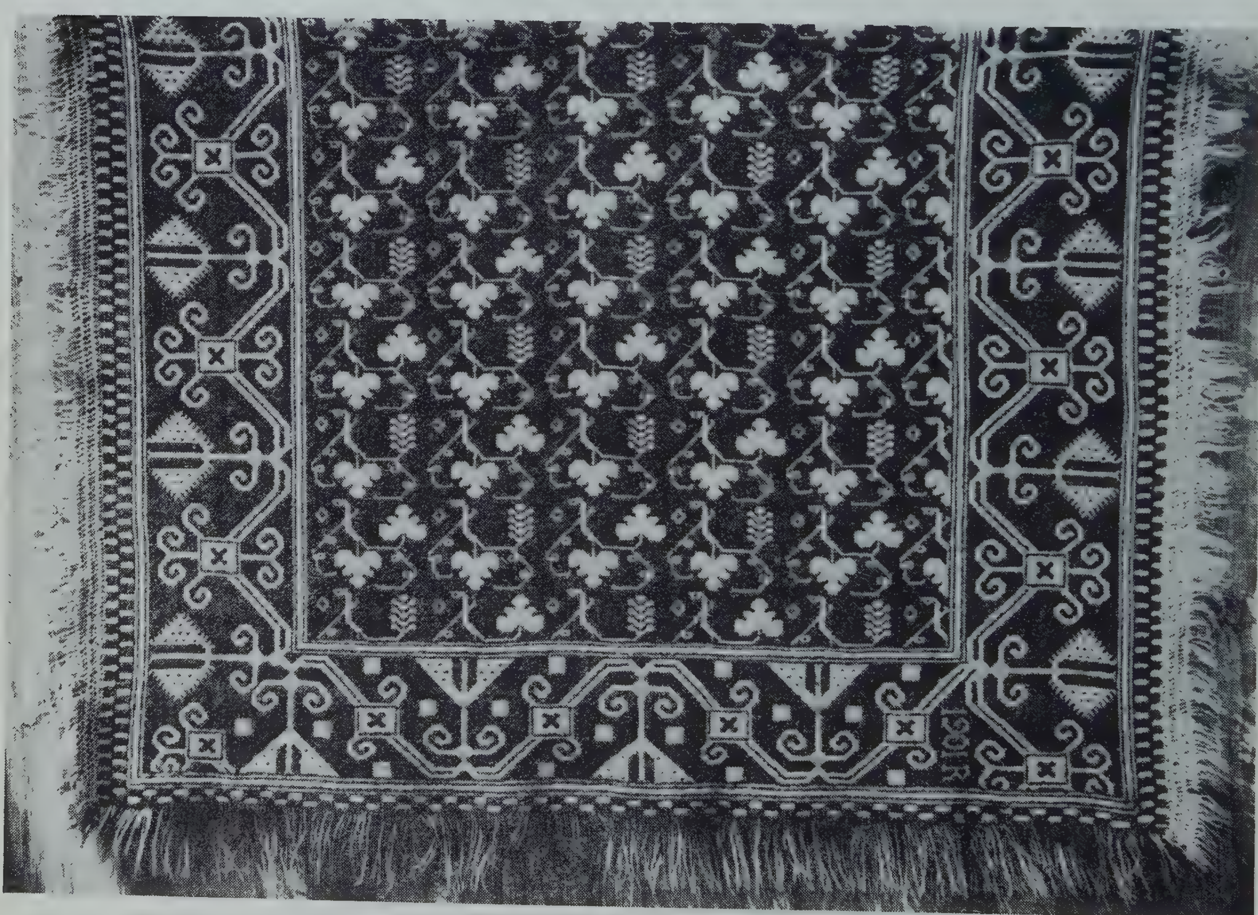
[4] jw.



Ryc. 13. Wzór krawędziowy z dywanu dwuosnowowego, stosowany w pracowni Składanowskich.

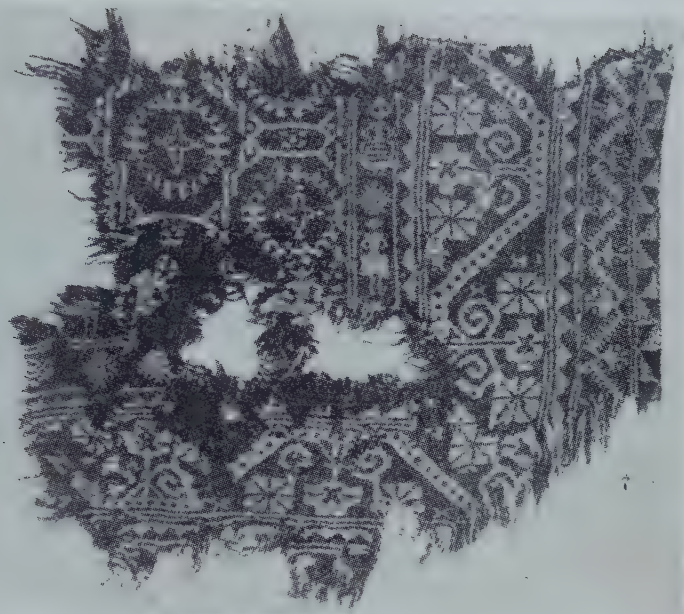


Ryc. 14. Mazurski dywan dwuosnowowy.



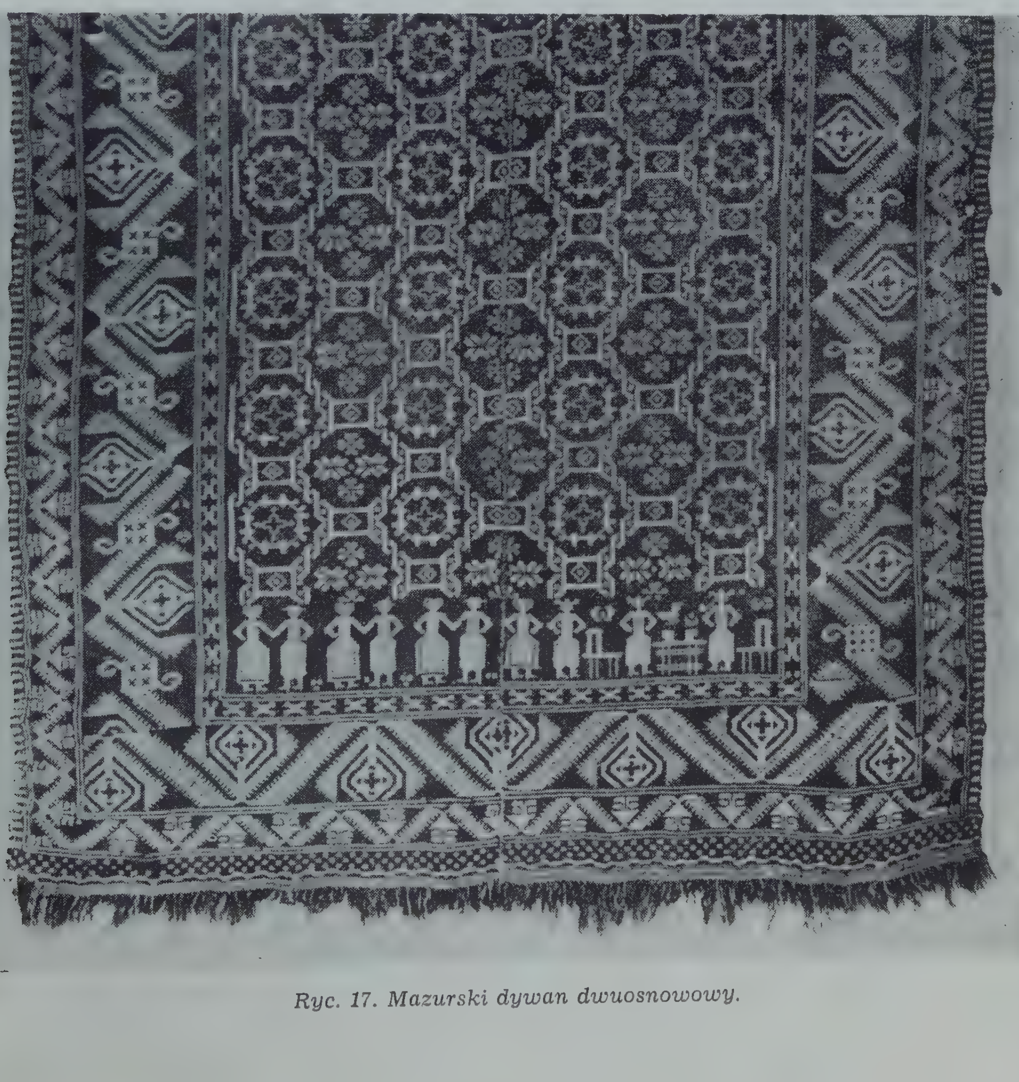
Ryc. 15. Dywan dwuosnowowy wykonany przez Stanisława Składanowskiego (ojca) z Wyszkowa w 1901 roku. Wzór „w dębowe liście". Bordiura jak na ryc. 10 i 11.

Ryc. 16. Mazurski dywan dwuosnowowy.



(ryc. 16). Ten sam zasadniczo wzór, ale wzbogacony o motyw kwiatowy, nieznany Składanowskiemu, występuje również na innym dywanie mazurskim z okolic Ełku (ryc. 17).

Dalszych analogii dostarcza nam motyw „dębowych liści". Na dywanie Składanowskich motyw ten, który, jak podkreślono wyżej, przedstawia w istocie gałązkę winorośli, występuje w dwóch wariantach powtarzają-



Ryc. 17. Mazurski dywan dwuosnowowy.



Ryc. 18. Fragment wzoru krawędziowego z mazurskiego dywanu dwuosnowowego.

cych się na zmianę w układzie szachownicowym (ryc. 5). Jeden wariant stanowi gałązka w postaci listka i schematycznie potraktowanego grona, drugi składa się z dwóch listków od siebie odwróconych. Ten ostatni właśnie motyw w formie bardzo zbliżonej spotykamy także na starym, zniszczonym dywanie mazurskim (ryc. 14).

Interesujących analogii dostarczają również motywy krawędziowe. I tak na przykład wzór stosowany na bordiurze przez Składanowskich, złożony ze stykających się narożami kwadratów (ryc. 13), czy jeden ze wzorów zygzakowatych (ryc. 12) znajdują ścisłe odpowiedniki na dywanach mazurskich (ryc. 18 i 22). Do wzoru bordiurowego przedstawionego na ryc. 11 zbliżony jest wzór występujący przy krawędzi dłuższej dywanu z okolic Ełku (ryc. 19), wykonanego na początku ubiegłego stulecia.

Szereg wskazanych wyżej zbieżności, zachodzących między wzorami współczesnych dywanów dwuosnowowych produkowanych przez braci Składanowskich a występującymi na dywanach mazurskich z końca XVIII i połowy XIX wieku, wskazuje na to, że przynajmniej część zasobów ornamentalnych, jakimi dysponuje pracownia Składanowskich, stanowi dziedzictwo odleglejszej przeszłości przekazanej do naszych czasów w formie prawie nie naruszonej. Jest zjawiskiem interesującym, że tak bezpośrednich analogii między wzorami współczesnych tkanin dwuosnowowych a zabytkowymi tkaninami mazurskimi nie udało się dotychczas odkryć ani na terenach sąsiadujących z Mazurami (Augustowskie), ani wśród dwuosnowowych dywanów z powiatu sokólskiego, mimo że one, jak słusznie stwierdził w swej pracy A. Wojciechowski, zarówno w ogólnej kompozycji, jak i w zakresie motywów ornamentalnych wskazują na wyraźne powiązania z dawnym tkactwem mazurskim[5]. Wzory tkanin sokólskich czy augustowskich nie posiadają już charakteru bezpośredniego dziedzictwa warsztatowego, jakie obserwujemy porównując poszczególne motywy Składanowskich ze starymi wyrobami mazurskimi.

[5] Aleksander Wojciechowski: Dwuosnowowe tkaniny białostockie. „Polska Sztuka Ludowa" 1950 nr 7—12.

Wzór określony przez Składanowskich jako „pruski" (ryc. 6) nie ma odpowiednika w znanych nam wzorach dywanów mazurskich. Podobny schemat wypełnienia pola środkowego spotykamy w jednym z dywanów dwuosnowowych, znajdujących się w kościele w Jabłonnej (pow. Sokołów Podlaski), gdzie jednak poszczególne elementy tworzące ornament są bez porównania uboższe (ryc. 20) od tych, które zdobią dywany Składanowskich.

Dwa pozostałe wzory związane z produkcją wyszkowskiego ośrodka tkackiego (wzór „w kratę" i „w koła" czy „w gwiazdy z pazurkami") nie posiadają analogii ani w starych tkaninach mazurskich, ani w znanych nam późniejszych wyrobach augustowskich, sokólskich czy zachodnio-podlaskich. Znając jednak konserwatyzm, z jakim stare motywy tkackie były przez pracownię Składanowskich z pokolenia na pokolenie przekazywane, możemy przypuszczać, że i te wzory również należeć mogą do zasobu motywów starych.

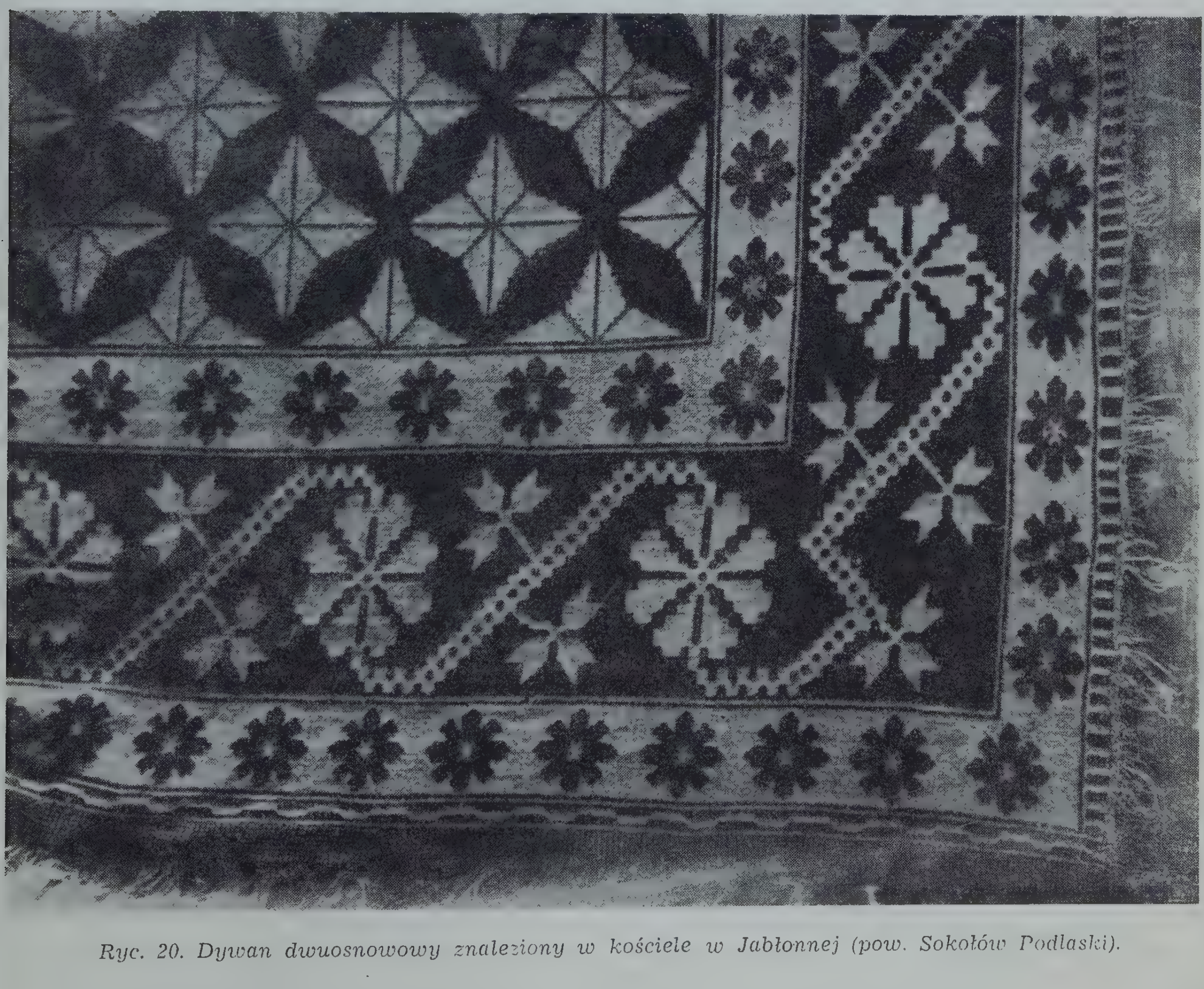
Analizując wyroby Składanowskich na tle posiadanego materiału porównawczego, stwierdzić musimy, że najwięcej bezpośrednich powiązań łączy je z tkaninami mazurskimi. Należy jednak podkreślić, że w zespole wzorów stosowanych przez Składanowskich znalazła swe odbicie jedynie mała cząstka motywów znanych nam z tkactwa mazurskiego. Szereg natomiast rozwiązań kompozycyjnych czy motywów (jak chociażby motywy zoo- i antropomorficzne) w ogóle nie weszło do inwentarza form dekoracyjnych, używanych przez ośrodek wyszkowski. Przyczyną tego zjawiska jest być może to, że wyroby mazurskie tworzą dość rozległy wachlarz form, których pochodzenie warsztatowe jest najprawdopodobniej różne. Nie wchodząc w szczegółową analizę dywanów mazurskich, pragnę jedynie zwrócić uwagę na istnienie wśród nich dwóch grup, różniących się od siebie wyrazem plastycznym. Do jednej z grup, liczebnie mniejszej, należą dywany o dużym bogactwie motywów, niejednokrotnie różniących się między sobą w szczegółach lub w ogóle nie powtarzających się, gęsto wypełniających pole środkowe w sposób, który na pierwszy rzut oka robi

Ryc. 19. *Fragment wzoru krawędziowego z mazurskiego dywanu dwuosnowowego.*



wrażenie układu dość swobodnego, jeśli nie chaotycznego (ryc. 21).

Biegun przeciwny stanowić będą dywany grupy drugiej, w której na plan pierwszy wybija się układ wzoru, podporządkowany ściśle założeniom geometrycznym, składający się z niewielkiej ilości powtarzających się elementów (ryc. 22). Dywany pierwszej grupy, zarówno ze względu na treść, jak i formę oraz układ motywów dekoracyjnych, można zaklasyfikować do kategorii wyrobów ludowych, których twórcami



Ryc. 20. Dywan dwuosnowowy znaleziony w kościele w Jabłonnej (pow. Sokołów Podlaski).



Ryc. 21. Mazurski dywan dwuosnowowy.

były zapewne kobiety wiejskie, podobnie jak to ma miejsce do dziś na terenie Augustowskiego czy Podlasia. Natomiast dywany grupy drugiej, o swym ubogim, technicznie bezbłędnym wzorze, o układzie zdyscyplinowanym aż do oschłości, robią wrażenie czegoś obcego ludowej twórczości, pełnej temperamentu, nie uznającej monotonii i nudy. Być może, że wspomniane tu dywany grupy drugiej stanowią pewnego rodzaju odpowiednik zachodnio-podlaskich dywanów „tkacowskich", wyrabianych przez zawodowych tkaczy. Cechą dywanów „tkacowskich", jeśli chodzi o wyroby podlaskie, jest właśnie rzemieślnicza doskonałość techniki wyrobu, niewielka ilość stosowanych motywów i ich układ wykluczający wszelką dowolność i swobodę kompozycji. Jeżeli wysunięte wyżej przypuszczenie o rzemieślniczym pochodzeniu części dywanów mazurskich jest słuszne, mogłoby to w pewnej mierze tłumaczyć, dlaczego w tej właśnie grupie wzorów znajdujemy analogie dla wyrobów ośrodka wyszkowskiego. Jest bowiem rzeczą zrozumiałą, że do rzemieślniczych warsztatów tkackich tego typu co warsztat Składanowskich łatwiej przenikały wzory z innych pracowni zawodowych tkaczy, niż z tkactwa wiejskiego, do którego wyszkoleni rzemieślnicy tkaccy odnoszą się w sposób lekceważący. Opinie te przedostawały się również do środowiska wiejskiego powodując, że dywany



Ryc. 22. Mazurski dywan dwuosnowowy.

„tkacowskie“ były wyżej cenione od wykonywanych przez tkaczki wiejskie. Te ostatnie często starały się naśladować wyroby swych zawodowych konkurentów, czym tłumaczyć należy podobieństwo wielu motywów, które — jak na przykład motyw winorośli czy szereg wzorów krawędziowych — z tkactwa zawodowego przeniknęły do produkcji dwuosnowowych dywanów włościańskich w Augustowskiem czy na Podlasiu.

Ryc. 14, 15, 16, 18, 19, 21 i 22 reprodukowane są z pracy: Konrad Hahm, Ostpreussische Bauernteppiche. Jena—Berlin 1937.

Fotografie i reprodukcje wykonał St. Deptuszewski.



Ryc. 1. Malowanka ścienna. Malowała Maria Bartosz. Chotyzie (pow. starachowicki).

MALOWANKI ŚCIENNE Z CHOTYZIÓW

ROMAN REINFUSS

Szeroki rozgłos, jaki w ciągu ostatnich kilku lat zyskały słynne na całą Polskę malowanki ludowe z Zalipia na Powiślu Dąbrowskim, zwrócił uwagę badaczy i szerokich warstw społeczeństwa przede wszystkim na ten niezwykle ciekawy ośrodek. Inne natomiast podobne ośrodki gubią się w cieniu, chociaż również zasługują na to, aby ich artystyczne osiągnięcia stały się przedmiotem zainteresowania etnografów i miłośników sztuki ludowej.

W czasie badań terenowych, prowadzonych od lat kilku przez Zakład Badania Plastyki, Architektury i Zdobnictwa Ludowego PIS, niejednokrotnie spotykano po wsiach wnętrza zdobione przez kobiety wiejskie malaturami, czy to wykonywanymi wprost na wybielonej ścianie, czy też malowanymi na papierach, używanych do dekoracji ścian podobnie, jak gdzie indziej stosowane są tkaniny czy wyszywane makatki W sprawozdaniach z prac badawczych, jakie ukazywały się w „Polskiej Sztuce Ludowej", notowaliśmy już tego rodzaju odkrycia. Przykładem może tu być wzmianka o malarstwie ściennym w Jadachach (pow. Tarnobrzeg)[1], o ręcznie malowanych dywanach papierowych z Przedbórza (pow. Kolbuszowa)[2], czy malaturach, zdobiących wnętrza domów w Pliskowoli (pow. Sandomierz)[3] i Woli Jachowej (pow. Kielce)[4]. W archiwum Zakładu znajdują się ponadto nie publikowane dotychczas notatki, wskazujące, że malowidła ścienne w postaci papierowych „dywanów" występują również w gminie Bolesław (pow. Dąbrowa Tarnowska) oraz w powiecie łańcuckim (wieś Sietesz i in.).

W czasie tegorocznych poszukiwań, prowadzonych przez Zakład w północno-wschodniej części województwa kieleckiego, udało się również w jednej z badanych miejscowości natrafić na interesujące malowanki ścienne. Była to mała wioska Chotyzie, położona w powiecie starachowickim, kilka kilometrów na południe od Ciepielowa.

W Chotyziach zwyczaj dekorowania ścian przy pomocy malatur nie posiada odleglejszej tradycji. Dawniej wnętrza izb zdobione tam bywały gałązkami jedliny, czasem spotykało się też naklejane na ścianach wycinanki, jakie jeszcze i dziś niektóre dziewczęta potrafią wycinać. Malowane ręcznie dekoracje wykonywane na papierze pojawiły się w chotyziskich izbach po raz pierwszy dopiero w grudniu ubiegłego roku, kiedy w związku z porządkami świątecznymi zabrały

[1] R. Reinfuss: Z obozu naukowego w Weryni. „Polska Sztuka Ludowa" 1950 nr 7—12, s. 139 i ryc. 11 na s. 140.

[2] j.w. s. 139.

[3] R. Reinfuss: Badania terenowe w regionie kielecko-sandomierskim. „Polska Sztuka Ludowa" 1952 nr 1, s. 42 i ryc. 13 na s. 41.

[4] jw. s. 42.

się dziewczęta do przyozdabiania mieszkań. Chociaż historia malowanek w Chotyziach jest tak krótka, że sięga nieledwie dnia wczorajszego, trudno jest już ustalić z całą pewnością, kto pierwszy wpadł tam na pomysł zdobienia izb malowankami, zwłaszcze że nowa forma dekoracji pojawiła się niemal równocześnie w kilku domach.

Nie ulega wątpliwości, że prym wśród młodocianych malarek (w Chotyziach malowaniem dekoracji ściennych zajmują się dziewczęta w wieku 14—16 lat) wiedzie Janina Sikorzanka, córka małorolnego chłopa, która spośród wszystkich malujących dziewcząt wyróżnia się nieprzeciętnym talentem plastycznym. Janina Sikorzanka urodzona 1.II.1937 r. uczęszczała do szkoły podstawowej w pobliskich Łaziskach. Po ukończeniu kl. 7 wyjechała na dwa tygodnie do Łodzi, gdzie chciała zapisać się do liceum ogólnokształcącego. Gdy z braku miejsca skierowano ją do technikum budowy maszyn, przerwała po kilku dniach naukę, zwłaszcza że pobyt w Łodzi utrudniały jej kłopoty mieszkaniowe. Po powrocie do Chotyziów Janina Sikorzanka zajęła się pracą domową. Wtedy po raz pierwszy na targu w Zwoleniu zobaczyła rozchwytywane przez kobiety wiejskie malowanki z Zalipia, wydane przez Centralę Przemysłu Ludowego i Artystycznego w formie drukowanych na papierze makat.

Sikorzanka przyjrzała się malowankom, ale sama ich nie kupiła. „Po co miałam kupować, kiedy mogę sobie sama wymalować." Z czasów pobytu w szkole walały się wśród rupieci domowych kredki szkolne i farby akwarelowe. Po powrocie do domu Sikorzanka odszukała je i na zwykłym papierze kancelaryjnym zaczęła komponować swe pierwsze wzory przeznaczone dla dekoracji ścian.

Początkowo próbowała wzory wykonywać kredkami, „ale to nie wychodziło, bo było blade". Zaczęła więc malować akwarelami i te dopiero dały rezultaty, które ją w pełni zadowoliły. Pierwsze malowanki wykonała Sikorzanka dwa lata temu przed „Godami" i po świątecznych porządkach zostały już one naklejone na ścianie razem z kilku wycinankami, które również w tym czasie wycięła dla przyozdobienia izby.

Próby malarskie Sikorzanki spotkały się z dużym uznaniem rówieśniczek. Jedne zwracały się do niej z prośbą o namalowanie podobnych wzorów, inne zaś same zabrały się do malowania. Pierwsza seria malowanek przetrwała w domu Sikorów do Wielkanocy 1953 r. Przed świętami podniszczone już ozdoby zostały usunięte i spalone, a na ich miejsce Sikorzanka wymalowała nowe, które w sierpniu r. ub. darowała archiwum Zakładu. Przy malowaniu drugiej serii malowanek pomagała jej młodsza siostra Irena (ur. 1938 r.), która wykonała samodzielnie 3 sztuki.

W chwili, kiedy ekipa Zakładu przybyła do Chotyziów, prócz domu Sikorów malowankami udekorowanych było jeszcze szereg innych izb, z czego wynika, że nowa forma dekoracji wnętrz znajduje się w stadium wyraźnej ekspansji. Obok Sikorzanek malowaniem wzorów dla dekoracji ścian zajmuje się szereg dziewcząt z 6 i 7 klasy szkoły podstawowej, spośród nich wymienić należy Irenę Burek (lat 14), Cecylię Kwiecień (lat 15), Marię Kowalczyk (lat 15), Marię Bartosz (lat 14) i Janinę Kominek (lat 14). Dziewczęta te, podobnie zresztą jak i obydwie siostry Sikorzanki, nie są oczywiście samoukami w ścisłym tego słowa znaczeniu. Wszystkie bowiem uczęszczały bądź też jeszcze uczęszczają do szkoły, skąd wyniosły pewne „wiadomości warsztatowe", jak choćby umiejętność posługiwania się pędzlem i farbami. Prócz tego uczono je oczywiście w szkole również „rysunków" i „malowania". Prawie każda z nich posiada w domu teczki z pracami szkolnymi, zawierającymi niezwykle pouczający materiał dla badacza sztuki ludowej. Okazuje się bowiem, że między tym, czego dziewczęta uczyły się w szkole, a tym, co malują dla dekoracji ścian, istnieje absolutny rozbrat. Rysunki i malowanki „do szkoły" to typowe prace dzieci. Są to mniej lub więcej nieporadnie wykonane obrazki, przedstawiające sceny z życia codziennego, ilustracje do opowiadań z czytanek czy zadania na tematy takie jak „Idzie wiosna", albo tzw. „studia z natury", w postaci doniczek z kwiatami, bukietów itp., malowane z wyraźną tendencją do ujęcia realistycznego, co orientuje nas o kierunku, w którym szła inspiracja szkoły.

Natomiast zupełnie inaczej przedstawiają się prace tych samych autorek, przeznaczone na „ścianę". W pracach ich z tego zakresu przebija się przede wszystkim dążność do osiągnięcia możliwie największego efektu dekoracyjnego. Celowi temu podporządkowana jest zarówno kompozycja wzorów, jak i ich strona



Ryc. 2. Malowanka ścienna. Malowała Janina Kominek. Chotyzie (pow. starachowicki).

kolorystyczna, czy forma poszczególnych motywów bez wyjątku „czerpanych" ze świata roślinnego, o ile wolno wyrazić się w ten sposób o motywach, które z formami botanicznymi stoją w związku co najmniej luźnym.

Ciekawego przykładu dostarczają nam tu wybitnie dekoracyjne malatury wspomnianej już wyżej Janiny Sikorzanki. Autorka ta, obdarzona nieprzeciętnym wyczuciem koloru, odznacza się dużą śmiałością w operowaniu barwami. Malując swe kwiaty abstrahuje ona od obserwacji przyrodniczej. Formy kielichów kwiatowych, podobnie jak i liści traktuje w sposób schematyczny, podkreślając ich kształt kilkakrotnym konturowaniem w różnych kolorach (tabl. 2). Tło malatur stanowi zwykle biały kolor papieru; jedynie w dwóch wypadkach wprowadza malarka ciepły kolor czerwony. Z wyjątkiem jednej malowanki, na której widzimy pojedynczą gałązkę zakończoną kwiatem o sylwetce podobnej do tulipana (tabl. 1), wzory jej, złożone z wielopłatkowych kwiatów i gałązek, posiadają układ symetryczny o wyraźnie podkreślonej osi pionowej i poziomej. Wolne partie tła pozostające po krajach i rogach wypełnia niekiedy Sikorzanka wprowadzając proste elementy geometryczne w postaci linii łukowatych lub falistych (tabl. 3).

Duże podobieństwo do wyżej opisanych zdradzają malatury wykonane przez młodszą Sikorzankę, Irenę. Z trzech prac dwie, zarówno jeśli chodzi o formę kwiatów, jak i barwę, nawiązują do wzorów malowanych przez siostrę. Różnica polega jedynie na tym, że układ kompozycyjny jest tu mniej przejrzysty i robi wrażenie pewnego niepokoju, spowodowanego odmiennym rozmieszczeniem gałązek z listkami, które tworzą tło dla kielichów kwiatowych. Bardziej indywidualny charakter posiada malowanka trzecia (ryc. 3), kompozycyjnie też raczej słaba, ale posiadająca kwiaty ciekawie rozwiązane, zarówno pod względem graficznym, jak i kolorystycznym.



Ryc. 3. Malowanka ścienna. Malowała Irena Sikorzanka. Chotyzie (pow. starachowicki).

Prace wszystkich pozostałych malarek z Chotyziów stoją niżej od prac Sikorzanek. Być może ponad przeciętny poziom wybija się jeszcze piętnastoletnia Maria Kowalczyk. W czasie, kiedy ekipa Zakładu przebywała w Chotyziach, w izbie Kowalczyków odbywały się właśnie generalne porządki. Stare malowanki normalną koleją rzeczy znalazły się w piecu, a nowych jeszcze nie było, gdyż wytężone prace żniwne nie sprzyjały zajęciom artystycznym. Dorobek Marii Kowalczyk reprezentuje w archiwum Zakładu jedna tylko malowanka, mająca stanowić duplikat którejś ze zniszczonych, wykonany przez autorkę z pamięci „na poczekaniu". Ubogi ten materiał nie pozwala oczywiście wyrokować o talencie młodej autorki, wskazuje jednak na to, że potrafi ona w sposób interesujący operować barwą, podczas gdy opracowanie poszczególnych elementów oraz ich wzajemny układ, pozostawiają w tym wypadku sporo do życzenia.

W przeciwieństwie do Sikorzanek, które swe malowanki wykonują wprost pędzlem bez uprzedniego rysunku, Kowalczykówna najpierw rysuje ołówkiem wzór na papierze. Jest to rysunek bardzo ogólny, za-

P O L S K A   S Z T U K A   L U D O W A
R. VII — 1953

SPIS TREŚCI

ARTYKUŁY

SPRAWOZDANIA, RECENZJE, KRONIKA



Tablica I. Malowanka ścienna. Malowała Janina Sikorzanka.



Tablica II. Malowanka ścienna. Malowała Janina Sikorzanka. Chotyzie (pow. starachowicki).

wierający rozkład głównych elementów, którego zresztą malarka w dalszej pracy nie zawsze przestrzega. Według szkicu omawiana tu malowanka miała np. 5 kwiatów, z których jeden, największy, umieszczony był centralnie, pozostałe zaś cztery na osiach poprowadzonych diagonalnie.

W wykonaniu farbami czwarty kwiat, który miał wypełniać lewy dolny róg kartki, zastąpiony został gałązką z czterema wydłużonymi listkami. Chociaż malowanka miała być ścisłym powtórzeniem wzoru poprzednio wykonanego, rozwiązanie kolorystyczne jest inne. Kowalczykówna, posługując się małą paletką szkolnych farb akwarelowych, dobierała barwy na nowo, zastanawiając się nad każdym kolorem i próbując go. Natomiast wśród prac Cecylii Kwiecień, prócz tych, które możemy uważać za wykonane wspólnie z Kominkówną, i dwóch innych opartych na swobodnie przetworzonych wzorach Sikorzanek (motywy kwiatów o kielichach obwiedzionych wielobarwnym konturem), znajdujemy malowankę, w której zarówno ciekawe rozplanowanie motywu, jak i forma kwiatów, czy wreszcie ze smakiem dobrany zespół barw świadczy pozytywnie o talencie autorki (ryc. 4).

Ostatnia z wymienionych poprzednio malarek Maria Bartosz, mimo młodego wieku (liczy około 14 lat), wywiera poważny wpływ na swe malujące koleżanki, które chętnie naśladują jej wzory. Wpływ ten zawdzięcza nie tyle osobistym zdolnościom, ile raczej specjal-



Ryc. 4. Malowanka ścienna. Malowała Cecylia Kwiecień. Chotyzie (pow. starachowicki).

niekiedy zestawień na małym karteluszku, leżącym w pobliżu.

Malowanki Janiny Kominek i Cecylii Kwiecień posiadają pewne cechy wspólne. Jedna i druga w szeregu swych prac powtarza ten sam motyw, mający przedstawiać naczynie z kwiatami, ale tak wykonanymi, że nie powiązane ze sobą gałązkami liście i kielichy kwiatów jak gdyby unosiły się w powietrzu nad stojącą pośrodku doniczką (tabl. 4). W niektórych z tych malatur nawet kolorystyczne rozwiązanie jest identyczne, co świadczy o tym, że dziewczęta (mieszkające ze sobą w bliskim sąsiedztwie) wzorują się w swych pracach jedna na drugiej. Bardziej samodzielne prace Kominkówny ani w rysunku (ryc. 2), ani w barwie nie przedstawiają nic specjalnie interesujące-nemu zbiegowi okoliczności, który przyczynił się do ugruntowania jej autorytetu. Mianowicie matka Marii Bartosz, zajmująca się od dawna robótkami kobiecymi, uczęszczała w 1936 roku na kurs hafciarski zorganizowany w Ciepielowie przez jakąś organizację społeczną. Z kursu przyniosła do wsi szereg wzorników, zawierających głównie wzory do haftu. Z tego „skarbu" chętnie korzysta córka, przenosząc te lub inne motywy na malowanki ścienne. Spośród jej wzorów wymienić należy koszyczek z kwiatami (ryc. 1), na którym niewątpliwie wzorowały się dwie poprzednio omawiane malarki.

Skromny i dla całości polskiej sztuki ludowej mało ważny materiał zebrany w Chotyziach stanowi w istocie cenny przyczynek, naświetlający tak trudny

do uchwycenia proces powstawania nowych w danym środowisku przejawów twórczości artystycznej.

Widzimy tu, jak przypadkowy impuls, w tym wypadku pochodzący z zewnątrz, staje się katalizatorem wyładowania się drzemiących i nie uświadomionych poprzednio dyspozycji artystycznych. Widzimy, jak w pierwszym etapie twórczości ujawnia się w malowankach szeroki wachlarz indywidualności artystycznych, od pełnych temperamentu malarskiego i na wskroś oryginalnych prac Sikorzanek do wzorowanych na drukowanych wydawnictwach malatur Marii Bartosz.

Na tle zróżnicowanej początkowo twórczości poszczególnych malarek, już w drugim roku rozwoju nowej gałęzi zdobnictwa zaczynają zarysowywać się pierwsze przejawy wpływów i zapożyczeń. Wzory powtarzane z pewnymi zmianami przez inne malarki zostają niejako sprowadzone do wspólnego mianownika, nabierając zwolna podobnego wyrazu, który w przyszłości zadecyduje o wytworzeniu się specyficznego stylu, wyróżniającego prace malarek z Chotyziów od podobnych wytworów, pochodzących z innych ośrodków.

Reprodukcje wykonał J. Langda.



Ryc. 1. Wycinanka kurpiowska „Ptaszek" wyk. Stanisława Staśkiewicz ze Strzałek. 24 × 20,3 cm.

WYSTAWA POKONKURSOWA WYCINANKI KURPIOWSKIEJ W MYSZYŃCU

ALEKSANDER BŁACHOWSKI

Sztuka ludowa Kurpiów w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia wzbogaciła się o nową dziedzinę — wycinankarstwo w papierze. Różne koleje przechodziła wycinanka na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat. W okresie dwudziestolecia międzywojennego, mimo że zachwycano się jej formą i barwnością, niewiele jednak uczyniono dla poparcia tej gałęzi sztuki ludowej, tak że powoli zaczęła się chylić ku upadkowi. Twórcy jednak istnieli, zachowywali tradycyjne formy wycinanek, lecz ograniczyli się niestety, ze względu na brak czynnego zainteresowania ze strony społeczeństwa, do wycinania ozdób dla nadania wnętrzom swych chat odświętnego charakteru. W miarę jednak napływu na wieś tanich, lecz bezwartościowych papierowych tapet, wycinanka nie tylko zresztą na Kurpiach, lecz i w innych regionach Polski zaczęła zanikać.

Przełomowym momentem, od którego zaczęło się odrodzenie i rozwój wycinanki kurpiowskiej, był pierwszy w historii Kurpiów konkurs sztuki ludowej, urządzony przez Ministerstwo Kultury i Sztuki w Kadzidle w maju 1948 roku. Od tej chwili następuje wznowienie starych form, jak również sięganie przez twórców po coraz nowsze i piękniejsze kształty wycinanek. Dwa



Ryc. 2. Wycinanka kurpiowska „Koguty" wyk. Rozalia Skrodzka ze Świdwiborka. 12,5 × 12 cm.



Ryc. 3. Wycinanka kurpiowska „Koguty" wyk. Władysława Warych z Myszyńca. 18,5 × 12 cm.



Wycinanki kurpiowskie „Leluje". Wykonawczynie: Helena Fąk z Czarnotrzewu (ryc. 4 i 5) i Maria Orzoł z Kadzidła (ryc. 6). 11 × 26 cm.

następne konkursy regionalne na Kurpiach[1] świadczą o coraz to większym rozwoju wycinankarstwa, o szukaniu przez twórców tematu do swych prac z życia już nie tylko własnej wsi, lecz całego narodu.

W ubiegłym roku Wydział Kultury Prezydium Warszawskiej Wojewódzkiej Rady Narodowej wspólnie z Ministerstwem Kultury i Sztuki zorganizował w okresie lipca i sierpnia konkurs na wycinanki kurpiowskie z gmin: Myszyniec, Kadzidło i Czarnia (Puszcza Zielona). W dniu 30 sierpnia komisja konkurso-

[1] Drugi konkurs urządzony w 1949 roku obejmował ozdoby i wnętrza chat kurpiowskich. „Polska Sztuka Ludowa" 1949 nr 5 — recenzja Władysławy Kolago.

Trzeci był w Pułtusku również w 1949 r. „Polska Sztuka Ludowa" 1949 r. nr 7—8, sprawozdanie Janiny Stankiewicz.



Wycinanki kurpiowskie „Leluje". Wykonawcy: Stanisława Prusaczyk z Tatar. 24 × 11 cm. (ryc. 7), Stanisława Staśkiewicz ze Strzałek. 24,5 × 12 cm. (ryc. 8) i Piotr Puławski z Kadzidła. 24,5 × 11,5 cm. (ryc. 9).













Wycinanki kurpiowskie „Leluje". Wykonawczynie: Rozalia Polak z Kadzidła. 13,1 × 30,1 cm. (ryc. 10), Stanisława Mróz z Tatar. 24,6 × 10,9 cm. (ryc. 11) i Stanisława Bakuła ze Strzałek. 24,3 × 11,4 cm. (ryc. 12, 13, 14 i 15).

wa przejrzała dostarczone przez 45 twórców ludowych wycinanki w ilości 391 i wyselekcjonowała do ekspozycji na wystawie 190 eksponatów.

Najwięcej prac dostarczyły znane ośrodki wycinankarstwa kurpiowskiego: gmina Kadzidło (głównie wsie Tatary, Kadzidło, Strzałki) i Myszyniec. Z gminy Czarnia tylko jedna twórczyni Zofia Curyło dostarczyła wycinanki, które jednak komisja konkursowa odrzuciła ze względu na całkowite zerwanie z formą kurpiowskiej wycinanki oraz ze względu na odrysowywanie z żurnalu mody i „Przyjaciółki" motywów dekoracyjnych. Poza tym jednym, odosobnionym wypadkiem, wszystkie wycinanki dostarczone przez twórców odznaczały się stosunkowo wysokim i wyrównanym poziomem artystycznym. To, co się rzucało w oczy przy pierwszym spojrzeniu na wystawę, to postęp w technice wycinania, coraz większa finezja w linii cięcia i coraz śmielsze sięganie do nowych motywów ornamentu, przy jednoczesnym zachowaniu właściwych regionalnych cech i proporcji popularnych „leluj" i „kółek".

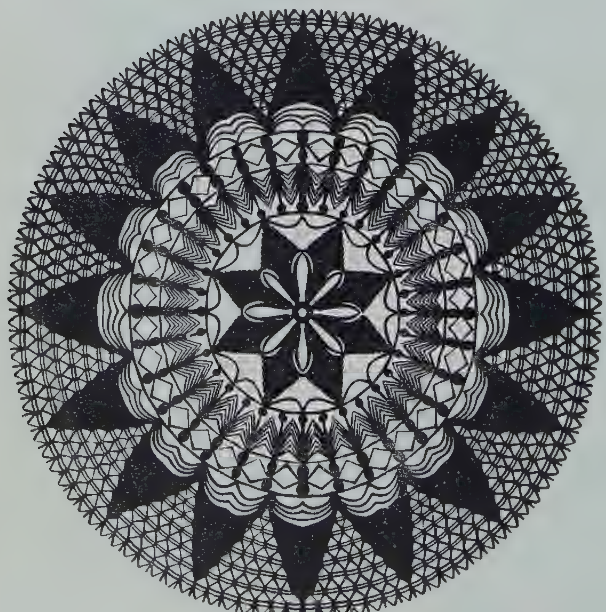
Wycinanki kurpiowskie „Leluje". Wykonawcy: Józef Staśkiewicz ze Strzałek. 25 × 11,5 cm. (ryc. 16), Maria Bałdyga z Wachu. 20,8 × 11,8. (ryc. 17) i Eleonora Krystian z Brzozówki. 25,6 × 11,2 cm. (ryc. 18).

Wiemy, że Kurpie z obszaru Puszczy Zielonej posiadają wycinanki o odrębnych formach i charakterze od innych regionów Polski. Są to:

„leluje" — wykonywane w wielkościach zależnych od formatu papieru (cały arkusz, pół, ćwierć i ostatnio używane na pocztówki z 1/8, a nawet 1/16 arkusza),

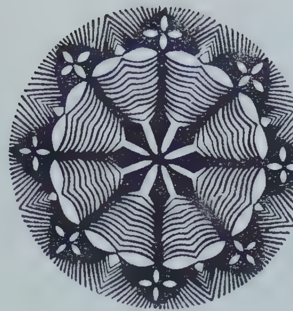
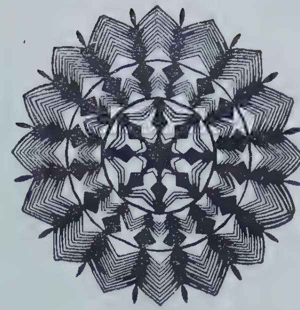
„kółka" — również uzależnione od wielkości papieru, są głównie w trzech wymiarach: o średnicy 35—34, 17—14 i 7 cm.

O ile „leluje" są zawsze jednobarwne, utrzymane raczej w tradycyjnych, zdecydowanych kolorach (czarny, fioletowy, granatowy, zielony, czerwony, rzadziej różowy i inne jasne), o tyle „kółka" są dwojakiego rodzaju:

Wycinanki kurpiowskie „Kółka".
Wykonawczynie: Rozalia Jeziorkowska z Tatar. Średnica 34 cm. (ryc. 19)
Stanisława Prusaczyk z Tatar. Średnica 34 cm. (ryc. 20).



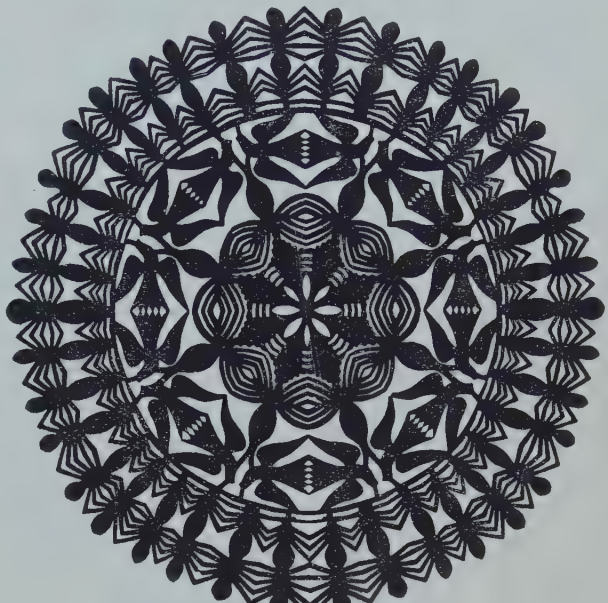



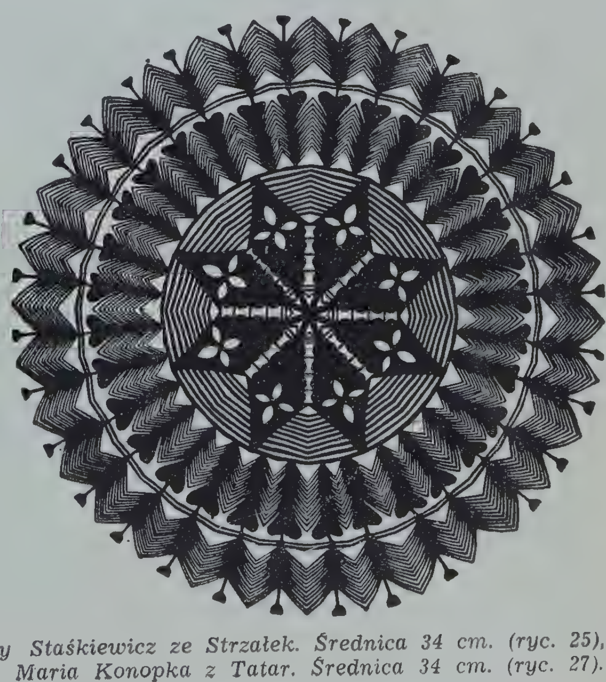
Wycinanki kurpiowskie. Wykonawczynie: „Leluja" — Anna Kordecka z Myszyńca. 12,5 × 20,2. (ryc. 21), „Kółko" — Rozalia Jeziorkowska z Tatar. Średnica 16,4 cm. (ryc. 22), „Kółko" — Stanisława Prusaczyk z Tatar. Średnica 17 cm. (ryc. 23) i „Kółko" — Genowefa Mróz z Tatar. Średnica 17,6 cm. (ryc. 24).

1) jednobarwne, odznaczające się specjalnie delikatnym i zróżnicowanym deseniem,
2) wielobarwne — rzadziej spotykane, średniej wielkości (średnica 15—20 cm), o prostych motywach, ozdobionych naklejanką (kwiatki, listki) koloru: żółtego, zielonego, fioletowego z akcentem czerwonym lub granatowym.

Jest też trzeci typ wycinanki kurpiowskiej, szczególniej rozwinięty na terenie pow. pułtuskiego, lecz także spotykany w nieco odmiennej formie i w pow. ostrołęckim, są to: ptaszki, pawie, koguty, postaci ludzkie na koniach lub z wozami. Te wycinanki traktować należy raczej jako typ naklejanki. Nie są to jednak, jak np. łowicka „kodra", strzyżki naklejane na arkusz białego papieru, lecz bezpośrednio przyczepiane do ściany.

Na konkursie w Myszyńcu widzieliśmy prawie wyłącznie „leluje" i „kółka" typu jednobarwnego. Je-



Wycinanki kurpiowskie „Kółka". Wykonawcy: Wincenty Staśkiewicz ze Strzałek. Średnica 34 cm. (ryc. 25), Czesława Konopka z Tatar. Średnica 34,8 cm. (ryc. 26) i Maria Konopka z Tatar. Średnica 34 cm. (ryc. 27).



Wycinaki kurpiowskie „Leluje". Wykonawcy: Piotr Puławski z Kadzidła. 34 × 15 cm. (ryc. 28, Czesława Konopka z Tatar. 24,4 × 10,4 i 15 × 34,5 cm. (ryc. 29 i 30). Rozalia Skrodzka ze Świdwiborka. 20,5 × 11 cm. (ryc. 31).

dynie trzy twórczynie dostarczyły ptaszki: Władysława Warych z Myszyńca (ryc. 3), Stanisława Staśkiewicz ze Strzałek (ryc. 1) oraz Rozalia Skrodzka ze Świdwiborka (ryc. 2), która prócz barwnych wycina też z białego papieru średniej wielkości ptaki i kogutki o własnej ciekawej interpretacji. Brak innych typów wycinanek oraz wybitny rozwój „leluj" i „kółek" świadczy o stopniowym zanikaniu niektórych form mniej atrakcyjnych lub uważanych przez samych twórców za gorsze. Zmiany te związane są z jednej strony z szukaniem przez twórców nowych motywów dekorowania własnych chat, z drugiej zaś są wynikiem braku popytu na tego typu wycinanki w CPLiA, która jest pośrednikiem między artystami ludowymi a odbiorcami.

„Leluje" oglądane w Myszyńcu dały możność zrobienia spostrzeżeń odnoszących się do ich rozlicznych form i rodzajów cięć. Ten typ wycinanki polskiej ma swoją specyficzną formę zbliżoną do kształtu monstrancji, kapliczki przydrożnej czy drzewa owocowego. Jednak nie można zdecydowanie twierdzić, że jedynie motyw religijny był uważany przez twórców za główny. Okresem wycinania „leluj" w celu ozdoby wnętrza domów była głównie wczesna wiosna (okres Wielkanocy), a więc pora roku, w której przyroda budzi się do życia i w silnym stopniu oddziałuje na psychikę człowieka. Nic więc dziwnego, że wycinankom nadawano kształt drzew, krzewów, że wprowadzano do nich kurki i koguty jako elementy dekoracyjne. Zresztą sama nazwa „leluja" pozwala wnioskować, że kształt jej był pierwotnie wzorowany na roślinie. Ważne jest natomiast stwierdzenie, że raz przyjęty, zasadniczy kształt „leluj", choć ma swoje odmiany w mandorlach, prostokątach, kołach czy elipsach, stał się dla twórców obowiązującą zasadą. Zamknięta, piękna sylwetka tego typu wycinanki, choć zmusza do pewnego ograniczenia kompozycyjnego, niemniej pozwala w obrębie tak ściśle przestrzeganych linii sylwety i proporcji rozwinąć ogromną fantazję. Wykazały to niektóre wycinankarki, np. Rozalia Polak z Kadzidła, Stanisława Staśkiewicz i Stanisława Bakuła ze Strzałek, Anna Kordecka z Myszyńca, Czesława Konopka z Tatar, które dostarczyły na konkurs po kilkadziesiąt egzemplarzy „leluj", różniących się między sobą poszczególnymi elementami zdobniczymi, każda zaskakująca innym i ciekawym rozwiązaniem kompozycyjnym.

Poszczególni twórcy mimo przejmowania pewnych motywów od bardziej zdolnych wycinankarek, mimo wzajemnego oddziaływania na siebie w tej dziedzinie sztuki ludowej poszczególnych wsi w obrębie gminy, a nawet w obrębie powiatu, potrafią zachować i utrzymać swoją własną, indywidualną inwencję, własne odczucie tworzywa. Dlatego też jedne wycinki były utrzymane wyraźnie w starej formie, skąpej w motywy dekoracyjne, ale dzięki umiarowi zwięzłości kompozycji i równoczesnemu bardzo silnemu związaniu z tworzywem, stojące na wysokim artystycznie poziomie. Jako ilustracje mogą służyć wycinanki Heleny Fąk z Czarnotrzewu (ryc. 4 i 5) oraz Marii Orzoł z Kadzidła (ryc. 6).

Inne znów „leluje" można uznać za formę pośrednią między poprzednimi a wycinankami o specjalnie precyzyjnym cięciu. W tym, że go tak nazwiemy, pośrednim typie widać dążność do coraz większej precyzji, ale równocześnie zasadnicze kształty motywów wypływają z naśladownictwa starych wycinanek, są związane z ich mocnym w sylwecie ujęciem. Jako przykłady można użyć tutaj wycinanki Stanisławy Prusaczyk z Tatar (ryc. 7), Stanisławy Staśkiewicz ze Strzałek (ryc. 8), Marii Bałdyga z Wachu (ryc. 17), Piotra Puławskiego z Kadzidła (ryc. 9), Rozalii Polak z Kadzidła (ryc. 10) i Stanisławy Mróz z Tatar (ryc. 11).

Za trzeci rodzaj „leluj", ze względu na rodzaj cięcia, można uznać wycinanki raczej ostatnio robione. Charakterystyczna jest dla nich, już wspomniana, ogromna precyzja cięcia, lubowanie się w delikatnych, doprowadzonych do kreski elementach dekoracyjnych,

tak że wycinanki wyglądają prawie jak rysunki robione piórkiem. Cechuje je przy tym pełne związanie z tradycyjną formą, logika i piękno kompozycji.

Wycinanki w zasadzie oddziałują na widza dwoma rodzajami ornamentu. Jeden to motyw wycięty z papieru, którego cechą jest plama barwna (sylwetka liścia, figury geometrycznej, człowieka, zwierzęcia czy ptaka), drugi zaś to element dekoracyjny wycięty w papierze, widoczny dopiero przy położeniu wycinanki na kontrastującym z nią tle. Omawiany trzeci rodzaj cięcia w „leluj“ jest raczej nowym sposobem uzyskiwania efektu, w którym działa jako element plastyczny kreska, a nie plama. Należy przy tym zasygnalizować, że ten rodzaj jest już bardzo niedaleki zerwania ze specyficznymi wymogami tworzywa jakim jest papier. Tylko nieliczne twórczynie dostarczyły na konkurs ten rodzaj „leluj“, są to — Stanisława Bakuła (ryc. 12, 13, 14 i 15), Józef Staśkiewicz ze Strzałek (ryc. 16) oraz Anna Kordecka z Myszyńca (ryc. 21). Najbardziej filigranowe kształty mają wycinanki Eleonory Krystian z Brzozówki (ryc. 18).

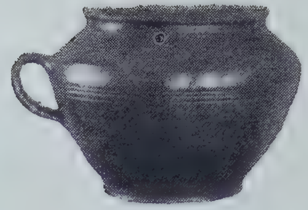
Po szerszym omówieniu „leluj“ z Myszyńca należy również podkreślić rozwój „kółek“, jaki dał się zauważyć na konkursie. Jednobarwne te wycinanki są ulubioną formą młodzieży kurpiowskiej. Ale też i starsze wycinankarki tworzą istne arcydzieła kompozycji. Fantazja artystów okazuje się tutaj równie wielką jak przy „lelujach“. Dla przykładu, jak piękne wzory potrafią tworzyć, wystarczy spojrzeć na prace Rozalii Jeziorkowskiej (ryc. 19 i 22), Stanisławy Prusaczyk (ryc. 20 i 23), Genowefy Mróz z Tatar (ryc. 24), Wincentego Staśkiewicza ze Strzałek (ryc. 25), Czesławy Konopki z Tatar (ryc. 26) i Marii Konopki z Tatar (ryc. 27).





Ryc. 32 i 33. Wycinanki Zofii Curyło z Zawad są dowodem niezrozumienia przez twórcę właściwych kurpiowskich cech, są wyrazem ślepego szukania nowych form po bezmyślnym zerwaniu z tradycyjnymi kształtami „Leluj“ i „Kółek“.

Fotografował Stefan Deptuszewski.



Ryc. 1. „Szabaśnica" używana przez Żydów do wypieku mięsa, wys. 17 cm. Wyk. Jan Welc ze Starego Bidaczowa. Polewa z glejty ołowianej brązowozielonej.

WYSTAWA SZTUKI LUDOWEJ BIŁGORAJSZCZYZNY

MARIA PRZEŹDZIECKA

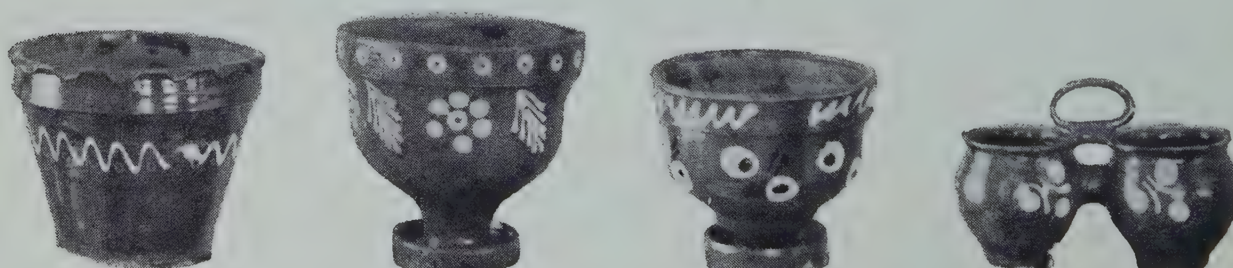
W dniu 17 czerwca 1953 roku otwarta została wystawa sztuki ludowej w Biłgoraju. Wystawę zorganizowały Oddział Kultury P.R.N. w Biłgoraju i Wydział Kultury W.R.N. w Lublinie. Komisarzem wystawy był Mieczysław Kurzątkowski z Lublina.

Wystawa obejmowała 180 eksponatów, wśród których najliczniej reprezentowane było garncarstwo i strój, a skromniej inne dziedziny sztuki ludowej. Prawie wszystkie eksponaty zostały zakupione przez Ministerstwo Kultury i Sztuki względnie Wydział Kultury W.R.N.

Z zakresu garncarstwa najciekawsze były stare okazy pochodzące z przełomu XIX i XX wieku względnie początku wieku XX. Do pierwszych należał dzbanek wykonany podobno ok. 1900 roku w Łążku Ordynackim, a do drugich „siwaki" tzw. „bańki", które wykonano w latach 1910—20 w Bidaczowie. Dzbanek z Łążka Ordynackiego, znaleziony w Kucudzy, ciekawy jest zarówno pod względem formy jak i ornamentu. Forma dzbanka, przypominająca ścięte u podstawy jajko, przechodząca linią łagodną w krótką i wąską stosunkowo szyjkę, nie wykazuje związków z obecnymi formami dzbanków produkowanych w Łążku Ordynackim. Z wykończenia wylewu sądząc, dzbanek musiał pierwotnie posiadać pokrywkę. Poszczególne elementy ornamentu przypominają obecnie stosowane w Łążku motywy, szczególnie kwiaty i ptaszki, lecz całość skomponowana jest w sposób odmienny, niż przywykliśmy to widzieć na wyrobach tamtejszych garncarzy. Różnica polega na dokładniejszym wypełnieniu powierzchni ornamentem oraz na jego dwustrefowości. Strefę dolną sięgającą połowy brzuśca wypełnia ornament geometryczny (linie poziome dziś niespotykane w Łążku w takiej ilości), a motywy roślinne, ptaszki i niespotykany znowu motyw antropomorficzny — strzelec z fuzją —, występują dopiero w strefie górnej, sięgającej aż do wylewu. Ornament wykonany jest w kolorach brązowym, zielonym i żółtym na jasnym tle (pokrytym pobiałką); są to kolory, których obecnie też przeważnie używają garncarze w Łążku. Dzbanek posiada pod uchem wyrytą cyfrę „26".

Z obecnych wyrobów ośrodka garncarskiego w Łążku Ordynackim pokazano dzbanki, miski, doniczki, dwojaczki i garnki, które wykonali: Siębieda Władysław (mieszka w sąsiedniej Domastawie), Startek Ludwik, Gorczyca Ludwik, Sikora Czesław, Startek Mateusz, Czuba Kazimierz, Noworol Józef. Inowacją wprowadzoną przez Centralę Przemysłu Ludowego i Artystycznego jest podjęcie w Łążku Ordynackim produkcji talerzy glinianych, zdobionych podobnie jak miski od dawna tam wykonywane. Garncarz Startek Jan z Modliborzyc (pow. Kraśnik) dał wyroby bardzo zbliżone w formie i ornamencie do produkcji Łążka.

Wspomniane na wstępie stare „siwaki", tzw. „bańki" wyrabiane były swego czasu w Bidaczowie. Dwie z nich rozpoznał garncarz Jan Welc (ur. 1890) jako swoją robotę. Naczyń tych używała ludność żydowska na gorącą herbatę. Do 1920 roku wskutek pojawienia się różnych innych naczyń zwłaszcza fabrycznych, za-



Ryc. 2, 3, 4, 5 i 6. Donica z wygniatanym kołnierzem, wys. 13 cm. Wyk. Władysław Siębieda z Łążka Ordynackiego. Wazonik, wys. 15 cm. Wyk. Jan Startek z Modliborzyc. Doniczka kielichowa, wys. 13 cm. Wyk. Ludwik Gorczyca z Łążka Ordynackiego. Dwojaczki, wys. 13 cm. Wyk. Czesław Sikora z Łążka Ordynackiego Naczynia te mają polewę brązowoczerwoną. Wzór malowany biało i zielono.



Ryc. 6, 7, 8 i 9. Dzbanek do dojenia, wys. 23 cm. Wyk. Jan Welc ze Starego Bidaczowa. Dzbanek, wys. 23 cm. Ornament ryty i nakładany. Wyk. Franciszek Wilczek z Nowego Bidaczowa. Słój do miodu, wys. 26 cm. Wyk. Jan Welc ze Starego Bidaczowa. „Bukietnik", wys. 21 cm. Wyk. Franciszek Lewkowicz ze Starego Bidaczowa.
Naczynia te mają polewę z glejty ołowianej brązowozielonej.

potrzebowanie na „bańki" ustało i garncarze zaprzestali je produkować. Bidaczów, znany jako ośrodek garncarski produkujący przeważnie „siwaki", dał ze swojej produkcji współczesnej specjalnie na wystawę wykonane wyroby polewane, zdobione ornamentem rytym, stempelkowym oraz nakładanym. Tego rodzaju produkcja nie wydaje się nawiązywać do tradycji miejscowych. Z bidaczowskich garncarzy wystawiali swe wyroby Jan Welc, Franciszek Wilczek i Franciszek Lewkowicz.

Drugim liczniej reprezentowanym działem był strój. Pokazano poszczególne części strojów kobiecych i męskich, zarówno chłopskich z powiatu biłgorajskiego, jak i mieszczańskich z Tarnogrodu. Obok rzeczy znanych, jak np. ciemna sukmana, czapka „w cztery powiaty", „parcionka" o kroju poncho podłużnego z dwoma fałdami po bokach, znalazła się tam ciekawa „parcionka" płócienna z Łukowej, również o kroju poncho podłużnego, z tyłu w pasie odcięta i układana w drobne fałdy zaplisowane (dołem szeroka na 3 „półki"). Z Lipin pokazano na wystawie dwa różnokolorowe pasy noszone tam do żupanów. Były one fabrycznie tkane z bardzo cienkiej wełny w cieniowane pasy podłużne (długość 3 m, szerokość 16 — 24 cm). Ciekawy był krój lnianych spodni klinowych, pochodzących z Kocudzy. Nogawki spodni były krojone ze skosów, a dochodzące do pasa wstawki posiadały kształt trapezu, przy czym wstawka przednia była większa i stykała się swoją szerszą podstawą z mniejszą podstawą wstawki tylnej. Spodnie ściągnięte były górą na sznurek, rozcięcie posiadały z lewego boku.

Ze strojów kobiecych zgromadzono więcej okazów. Znalazły się tu spódnice tzw. „burki", tkane przez kobiety wiejskie ok. 1910 roku splotem rządkowym w wąskie paski (0,3 cm) wełną w naturalnych kolorach białym i brązowym na lnianej lub bawełnianej osnowie. „Burkę" szyto w podłużne paski, suto marszczoną z tyłu, z przodu gładką i z rozcięciem. Wystawione dwie „burki" i jedna próba tkaniny na „burkę" pochodziły z gmin Potok Górny (wieś Lipiny Dolne) i Biszcza (wieś Gózd Lipiński). Znalazła się tu na wystawie też „półka" tj. płat płótna na tzw. „malowankę" (spódnicę), którą drukował w Łukowej (pow Biłgoraj) Jur Gupiel, zwany „Jukiel" z Józefowa. Dla zilustrowania techniki druku na płótnie wystawiono znalezioną w Tarnogrodzie deskę do drukowania.

Na spódnice, zarówno „burki" jak i „malowanki", nakładano w Biłgorajskiem zazwyczaj fartuch, który mógł być z płótna drukowanego lub gładkiego, jak np. znajdujący się na wystawie fartuch z Lipin Dolnych. Fartuchy były długie i suto marszczone, zwłaszcza z przodu.

Bardzo ciekawy i niespotykany dotychczas na tych terenach krój posiadała koszula kobieca wykonana w 1928 roku we wsi Łazory (gm. Sól) — był to krój poncho (podłużny) marszczony i ujęty wokół szyi do małej „oszeweczki" zapiętej z przodu na jeden guzik. Prostokątny rękaw u góry wszyty gładko, dołem był przymarszczony do „oszewki". Koszule zdobił haft krzyżykowy (z przodu na listwie) czerwono-czarny i gwiazdki (na „oszewkach"). Dobry przegląd tradycyjnego haftu biłgorajskiego dawał szereg tzw. „zatyczek" do czepków haftowanych przez Pych Mariannę ok. 1900 roku w Goździe Lipińskim (gm. Biszcza).

Z kobiecych ubiorów wiejskich pokazano jeszcze biały czepek siatkowy kupowany we Frampolu oraz wianki panny młodej i druhny, wykonane z barwinku i sztucznych kwiatów w sposób tradycyjny przez Anastazję Jakimiak z Górecka.

Tarnogrodzki strój mieszczański, ograniczony niestety tylko do ubiorów kobiecych, obejmował: „bekieszę", chustki („szalinówki"), spódnice jednokolorowe z kupnych materiałów i fartuchy markizetowe w barwne wzory.

Meblarstwo biłgorajskie reprezentowała skrzynia tarnogrodzka oraz druga, też prawdopodobnie z tego samego ośrodka, lecz o typie bardzo rzadko spotykanym, tj. dwupolowa na żółtym tle z białą kratką na czarnych polach. Boki skrzyni zdobiła duża krata czerwono-czarna.

Z zakresu zdobnictwa wnętrza pokazano pająki wykonane konstrukcją rombową ze słomy i kolorowej bibułki. Pochodziły one z miejscowości Górecko Stare, Hucisko i Edwardów.

Pisanki wystawiono z Tarnogrodu, Korytkowa Dużego, a nawet Tereszpola (pow. Zamość). Tarnogrodzkie pisanki są wykonane pisakiem, barwione na jeden kolor i operują prostymi i jednakowymi motywami kwiatka, „jodełki", linii prostej i falistej oraz kropki. Pisanki tereszpolskie posiadają większą ilość odmian kwiatów i gałązek, barwione zaś są na 3 kolory.

Na wystawie było też kilka luźnych okazów żelaza zdobionego techniką stempelkową oraz stare zbite kołkami sanie.

Architektura pokazana jedynie w zdjęciach przedstawia domy przyczółkowe kryte słomą (w dolnej części deskami) z Kocudzy, przyczółkowo-naczółkowe i przyczółkowe kryte gontem z Frampola.

Wystawę uzupełniała duża ilość wyrobów koszykarskich o przeznaczeniu użytkowym z Huciska i Brzezin oraz sitkarstwo biłgorajskie.

Zabawkarstwo w powiecie biłgorajskim nie występuje, lecz widocznie pod wpływem sąsiednich ośrodków zabawkarskich wykonywane są zabawki sporadycznie, jak np. zabawka sporządzona przez Antoniego Kierepka ze wsi Górecko Stare (gm. Józefów).

Duża kolorowa mapa wskazywała, że wystawą zostały objęte następujące miejscowości:



Ryc. 10, 11, 12 i 13. Dzbanki o polewie czerwonobrązowej wykonane w Łążku Ordynackim. Wzór malowany biało i zielono. Wys. 27 cm. Pierwszy dzbanek wykonał Ludwik Gorczyca. Drugi — Ludwik Startek. Trzeci — Kazimierz Cuba. Czwarty — Ludwik Startek.

pow. Biłgoraj — Kocudza (strój), Frampol (tkactwo), Biłgoraj (sita), Hucisko (koszykarstwo), Krzesiów (koszykarstwo), Lipiny Dolne (strój, przem. skórzany), Tarnogród (skrzynie).

pow. Kraśnik — Brzeziny (koszykarstwo), Łążek Ord. (garncarstwo), Modliborzyce (garncarstwo).

Mapa ta nie była zbyt ścisła, nie zawierała np. szeregu miejscowości, jak Bidaczów (garncarstwo i strój), Łukowa (strój), Łazory (strój), Gózd Lipiński (tkactwo i strój) i inne. Ponadto Tarnogród dał na wystawę nie tylko skrzynie, lecz również strój, druk na płótnie, narzędzia i pisanki. Natomiast zaznaczony na mapie przemysł skórzany w Lipinach Dolnych nie został poparty eksponatami.

Z terenu wydobyto znacznie więcej niż to wskazuje mapa. Znaleziono rzeczy ciekawe i rzadkie, jak „malowanka" czy deska do drukowania płótna. Zostały jednak pominięte bogato zdobione złotym galonem i naszywkami „bekiesze", „futra" kobiece, „żupany" męskie i kolorowe pasy do dziś znajdujące się w Tarnogrodzie. Ponadto ośrodki skrzyniarskie w Biłgorajskiem to nie tylko Tarnogród, lecz również Frampol, gdzie wyrabiano skrzynie jeszcze w okresie międzywojennym, czy Radzięcin. W budownictwie, skoro chciano dać przegląd form dachów, nie należało pomijać najstarszego dachu czterospadowego, który można jeszcze spotkać w Radzięcinie, Ryczkach, Łążku Ordynackim (z 1896 r.). Ponadto dobrze może byłoby podkreślić w budownictwie biłgorajskim ozdobne detale architektoniczne, jak szczyty, okienka szczytowe, furtki itp., częste np. w Dzwoli lub Soli. Odnosi się wrażenie, że organizatorzy wystawy przeprowadzili trochę przypadkową penetrację terenu, w wyniku czego nie mogli na wystawie uwypuklić pełnej problematyki regionu.

Strona ekspozycyjna, jak na miejscowe warunki, rozwiązana została nienajgorzej: zachowano rzeczowy układ eksponatów, z których wszystkie zaopatrzone były w krótkie, lecz wyczerpujące metryczki. Całość nie robiła przykrego wrażenia przeładowania, pomimo szczupłego lokalu i stosunkowo dużej ilości zebranych eksponatów.

Komisja eliminacyjna przyznała wystawcom nagrody pieniężne w wysokości 150 — 200 zł na ogólną sumę zł 3 000, a ponieważ była to pierwsza wystawa sztuki ludowej w Biłgoraju, wszyscy wystawcy dostali po zł 50 za udział w wystawie.

Fotografowała Maria Przeździecka.

Prenumeratę na II półrocze 1954 przyjmują do dnia 10 czerwca br. — placówki P. K. O. na konto nr I—110—30003 P. P. K. „Ruch" Centr. Eksp. (Wydawnictwa P. I. S.), Warszawa, ul. Srebrna 12 oraz wszystkie urzędy pocztowe i listonosze.

Informacje w sprawie prenumeraty opłacanej w kraju za zleceniem wysyłki za granicę udziela oraz zamówienia przyjmuje Oddział Wydawnictw Zagranicznych PPK „Ruch", Sekcja Eksportu, Warszawa, Al. Jerozolimskie 119, tel. 805-05.

Stołeczne Zakłady Graficzne Nr 1, Warszawa, Wiślana 6. Zam. 49. Pap. ilustrac. kl. III 100 g. A1 + pap. kred. III kl. 90 g B1 + karton biały III kl. 220 g B1. Nakład 3 000 egz. 5-B-12948 Klisze wykonała Drukarnia Akcydensowa Warszawa, Tamka 3. Druk okładki i wkładki barwnej wykonała Drukarnia MON, Warszawa.

Cena 12.–

Druk ukończono 4 kwietnia 1954 r.